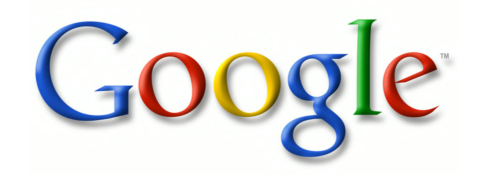
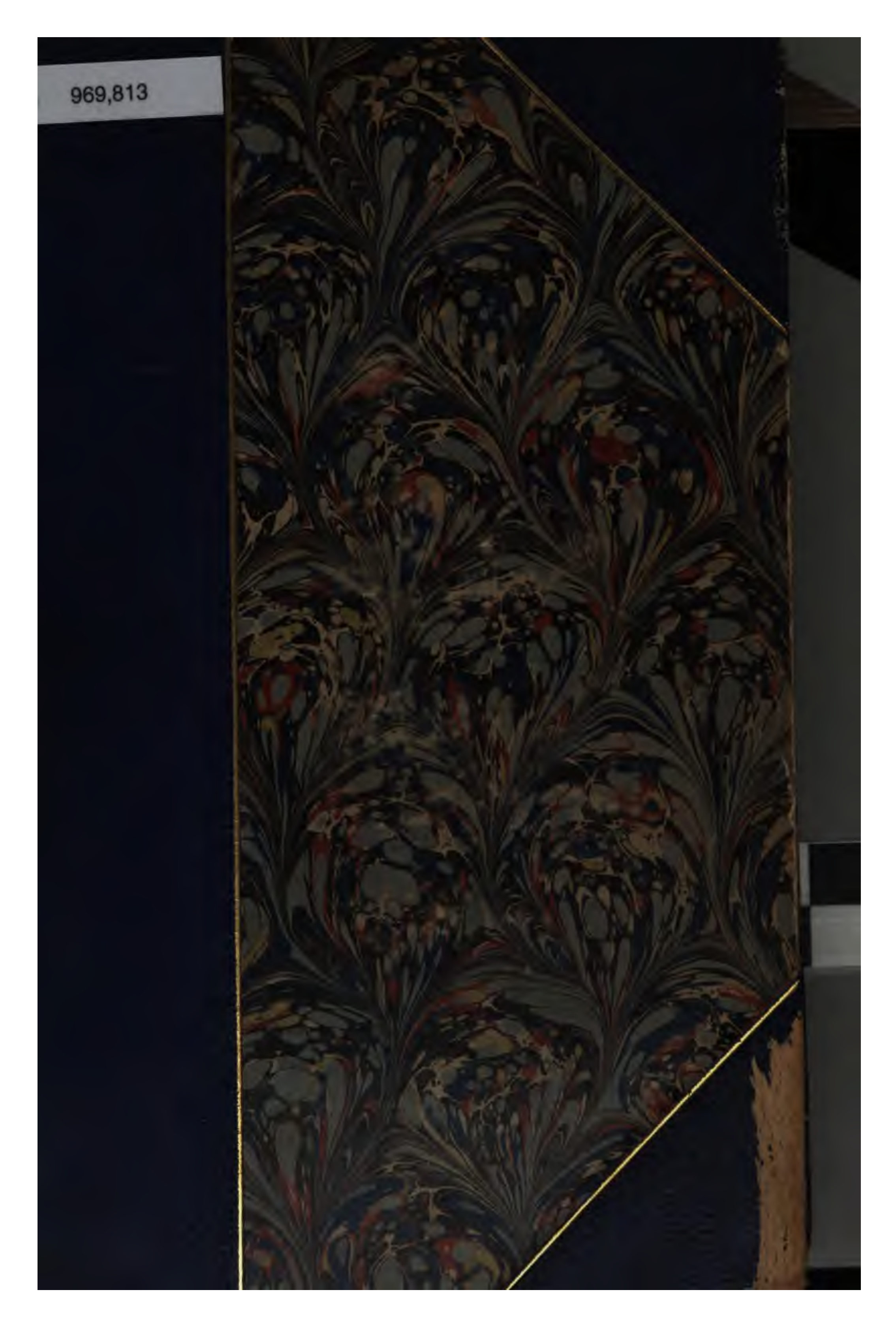
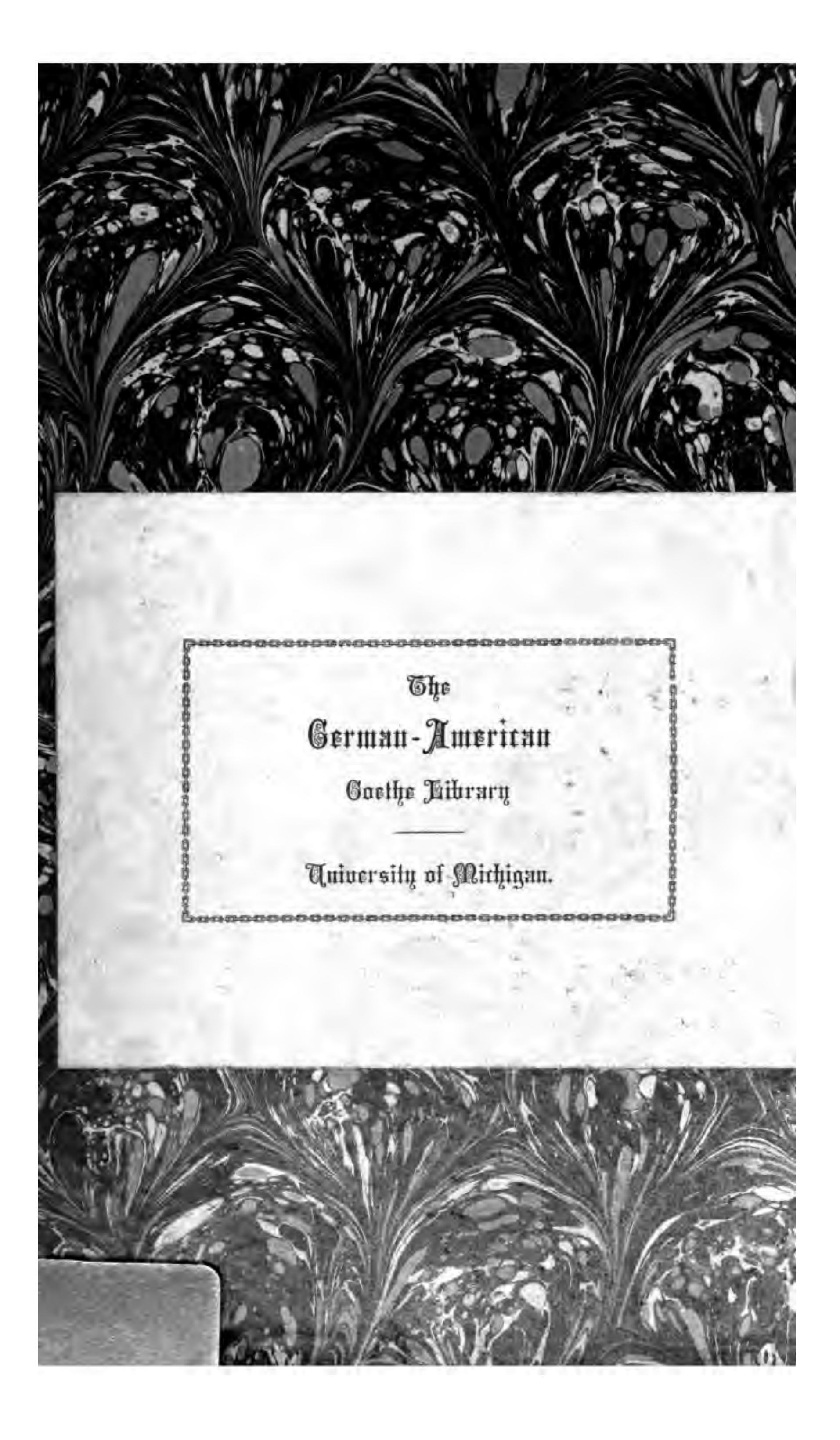



969,813


The
German-American
Goethe Library
University of Michigan.



δ
G
F
G

GOETHES FAUSTIDEE

NACH DER URSPRÜNGLICHEN CONCEPTION

AUFGEDECKT UND NACHGEWIESEN

VON

WILHELM GWINNER.



FRANKFURT A. M.
JOSEPH BAER & Co
1892.

Druckerei von August Osterrieth in Frankfurt a. M.

VORWORT.

Zur Rechtfertigung des Titels dieser Schrift sei vorausgeschickt, dass ich unter „Goethes Faustidee nach der ursprünglichen Conception“ jenes geistige Bild verstehe, das dem Dichter bei seinem Jugendwerke, wennschon er es, wie den Werther, „ziemlich unbewusst, einem Nachtwandler ähnlich geschrieben,“ gleichwohl anschaulich vorgeschwebt und den Scenen seines Faust, soweit sie dieser Conception angehören, ihren ebenso bestimmten besonderen Inhalt wie ihre ganz eigenthümliche Form und Farbe gegeben hat. Im Gegensatze zu dieser echten und wahren „Faustidee“ steht eine in allen möglichen Lichtern schillernde, vom Dichter selbst, hauptsächlich durch den „Prolog im Himmel“ seinem Werke später angehängte Pseudoïdee, die an diesem Werke, weit mehr aber noch an der deutschen Lesewelt und Zuhörerschaft, schlechte Früchte getragen

hat. Denn nachdem sich inzwischen drei Generationen abgelöst, grassirt dieses falsche Faustideal ganz allgemein nicht nur auf unseren Universitätskathedern und in unserer Litteratur, nein, es hat sich in den Köpfen der „Gebildeten“ — und wer ist heutzutage kein solcher? — festgesetzt, es herrscht in Schule und Haus, auf unseren Schaubühnen, in unseren Bildersälen, in den Faustdarstellungen und Faustillustrationen. Dagegen ist die in Goethes Tragödie verwirklichte Idee, obwohl ein Jahrhundert verflossen, seitdem das Werk zum ersten Mal erschienen, und obwohl es unzählige Male commentirt worden, noch immer nicht klar erkannt und im Zusammenhange der dramatischen Handlung nachgewiesen. Diese Idee ist freilich nicht in der Einkleidung zu suchen, die der Dichter dem ihm entfremdeten Jugendwerke nachmals gegeben, geschweige denn in der Arbeit seines Greisenalters, dem zweiten Theile der Tragödie, mit dem wir uns deshalb auch nur beiläufig und hilfsweise beschäftigen; sondern in der Gesammtheit jener als „Fragment“ bezeichneten, im Jahre 1790 übrigens keineswegs vollständig herausgegebenen Bestandtheile des Gedichts sammt einigen wichtigen, in Sinn und Geist der ursprünglichen Conception nachgedichteten, bei der Veröffent-

lichung der Tragödie im Jahre 1808 theilweise ausgelassenen Scenen, deren Unvollständigkeit jedoch nicht hindert, das einheitliche Bild der ursprünglichen Conception bestimmt und deutlich genug zur Anschauung zu bringen.

Dass erst hierdurch ein wahrhafter, nicht bloss eingebildeter Genuss der grössten, eigenthümlichsten Dichtung der Deutschen möglich wird, rechtfertigt die Ausführlichkeit meiner Darstellung nach so vielen und ermüdenden Versuchen, die Tragödie dem Verständnisse aufzuschliessen. Dabei müssen freilich Dinge zur Sprache kommen, die unser superkluges modernes Geschlecht „längst ins Fabelbuch geschrieben“, und deren Wiederauferweckung, auch nur in der Dichtung, instinktivem Widerwillen begegnet. In Sachen der „strebenden“ Menschheit nämlich versteht man heutzutage keinen Spass, und jenes Faustische Virtuosen- und Heldenthum ist trotz der Teufelspossen, die man ihm nachsieht, dem selbstgewissen Arbeiter an unserer grossen Culturmaschine so wahlverwandt, dass er darin das Palladium seiner Freiheit erblickt, an das ihm Niemand ungestraft rühren darf. Ja er wittert bereits geradezu Gotteslästerung gegen seinen Nationalheros Faust, der gleich ihm das Heiligste mit dem Heillosesten zu-

sammenwirft, sobald nur daran gedacht wird, dass diesen der Teufel geholt haben könne. So erklärt neuestens ein Berichterstatter der „Allgemeinen Zeitung“ vom 10. Mai 1891 bei Besprechung der „dramatischen Legende“ von Hektor Berlioz *„La Damnation de Faust“*, diese stehe dem Goethischen Faust nicht etwa wie eine Verballhornung, sondern „genau besehen wie eine Blasphemie gegenüber: dem französischen Esprit hat das tolle Zauberwesen nicht widerstanden“ — wie Goethes Faust nach dessen höchsteigener Deklaration in der Hexenküche — „er hat es zur Hauptsache gemacht, ohne Goethes erhabene Idee, aus dem sagenhaften Nekromanten einen mit Schmerzen nach Erkenntniss ringenden Menschen zu machen, auch nur zu ahnen.“

Nun denn! auch ich mache dieses Zauberwesen gewissermaassen zur Hauptsache und verweise jene erhabene Idee aus der wirklichen Handlung der Tragödie hinaus in den „Prolog im Himmel“. Die Zuversicht moderner Wissenden, mit ihren Kunststücken den Jahrtausende alten Besitzstand der Menschheit im Reiche des Uebersinnlichen auf das reine Nichts zurückgeführt zu haben, bleibe dabei unerschüttert; nur der Vorwitz des Zauberlehrlings werde, an der Hand ihres Altmeisters selbst, in die gebührenden Schranken

gewiesen. Sei die supernaturalistische Weltanschauung, in der das ganze Mittelalter und die neuere Zeit, bis tief ins achtzehnte Jahrhundert hinein wurzelte, schon zu Goethes Jugendzeit im Absterben begriffen gewesen und im neunzehnten Jahrhundert vollends abgestorben, sei insbesondere jener Vorstellungskreis, der der Faustsage und damit der eigentlichen Faustidee zu Grunde liegt, dem Dichter selbst wie seinen Zeitgenossen und Nachkommen nicht nur fremd, sondern zuwider geworden — ich halte mich einzig und allein an sein Werk selbst und ziehe nur aus diesem meine Schlüsse.

Mit der recipirten Deutung dagegen steht es noch weit schlimmer als mit jener durch Börnes Humor verewigten französischen Paraphrase des „Erlkönig", wonach die Schuld am Tode des Knaben einzig und allein dessen Amme trifft, die ihm das alberne Märchen in den Kopf gesetzt hat; denn obgleich uns der Dichter im Faust mit derselben zwingenden Gewalt wie in jener Ballade in den Vorstellungskreis des Uebernatürlichen einrückt, so leugnet die landläufige Auffassung standhaft nicht etwa nur, dass hinter diesem Vorstellungskreise irgend eine tiefere Bedeutung stecke, sondern dass es dem Dichter auch nur mit dessen poetischer Vergegen-

wärtigung Ernst gewesen sei, indem sie behauptet, der Dichter habe von Anbeginn seines Werks etwas ganz Anderes als das in diesem Vorstellungskreise nothwendigerweise Inbegriffene vor Augen gehabt und den eigentlichen Inhalt der Tragödie, die vorgeführte Handlung überall nur als äusseren Aufputz verwendet. —

Die Auffindung der Göchhausen'schen Abschrift des alten Faustmanuscripts im Jahre 1887, in der jedoch gewisse Paralipomena der alten Dichtung aus naheliegendem Grunde fehlen, ist meiner Darstellung, die damals schon fast vollendet war, nur zu statten gekommen. Mit begreiflicher Genugthuung fand ich darin nicht nur meine bereits vor Jahren gewonnene Grundauffassung, sondern auch meine Beurtheilung einzelner Bestandtheile des Gedichts bestätigt.

Die vorliegende Schrift zerfällt in zwei Abtheilungen: die erste dient als kritische Einleitung und zugleich dazu, dem nicht fachkundigen Leser die grenzenlose Zerfahrenheit des Urtheils über unser „Nationalgedicht“ vor Augen zu führen. Sie besteht aus fünf Aufsätzen, die unter dem Titel „Jüngste Phasen der Goetheschen Faustidee“ bereits vor zwölf Jahren in der „Allgemeinen Zeitung“ erschienen sind. Persönliche Hindernisse haben

es verschuldet, wenn die damals in Aussicht gestellte Entwicklung meiner eigenen Ansicht über unser „Faustproblem“ erst jetzt nachfolgt.

So viel auch noch im letzten Jahrzehend über Goethes Faust geschrieben worden ist, einen Fortschritt in der von mir verfolgten Richtung konnte ich nicht entdecken. Dagegen gewärtige ich, von dem immer weiter ausschweifenden unermüdlichen Spürsinne unserer „Goetheforscher“ demnächst zu erfahren, was Goethe in jener Sonntagnacht, in der er an die Gräfin Stollberg schrieb, es sei ihm wie der Ratte, die Gift gefressen, zu Abend gespeist hat.

Wenn ich überhaupt nur einen verhältnissmässig kleinen Theil unserer Faustlitteratur in meine Darstellung und Kritik hereingezogen habe, so soll damit das unerwähnt Gebliebene keineswegs herabgesetzt sein; aber ich durfte den Leser mit Nachweisungen und Vergleichungen nicht noch mehr ermüden, als diess zur allseitigen Entfaltung des Grundgedankens nothwendig war. Zu diesem Zwecke freilich habe ich zahlreiche, zum Theil ausführliche Citate, insbesondere aus der besprochenen Dichtung selbst ja Wiederholungen nicht gescheut; denn der Gegenstand der Untersuchung führt auf wenig betretene, schier

ungangbar gewordene abgründige Pfade, und der Versuch, ihn deutlich zu machen, klingt an moderne Ohren als „eine harte Rede“. Ueberdiess muss ich dem geneigten Leser zumuthen, den Text des Gedichts, sofern er ihn nicht im Kopfe hat, sich vor Augen zu halten.

Frankfurt a. M., im März 1892.

INHALT.

Berichtigung.

S. 134 Z. 12 v. u. lies Busen statt Bösen.

I.

Wandlungen der Goethischen Faustidee.

1

1.

Einleitung und Fassung des Problems.

Sobald bei uns von Goethes Faust die Rede ist, wird der Mund voll genommen. Wenn ich mit der Behauptung beginne: kein anderes Volk besitze eine Dichtung von gleichem Einflusse, so muss ich mich deshalb gegen den Verdacht verwahren von vornherein auf einen Gemeinplatz führen zu wollen; denn ich meine nicht: von gleich grossem, sondern von gleichartigem Einflusse. Es gibt Dichtungen von weit umfänglicherer Wirkung, keine von gleichartiger oder auch nur ähnlicher. Imgleichen will ich Goethes Faust weder mit Schelling (schon 1802) für „die innerste reinste Essenz unseres Zeitalters,“ noch weniger mit Hegel für „die absolute philosophische Tragödie,“ am wenigsten aber mit Niebuhr (1808) für „meinen Katechismus, den Inbegriff meiner Ueberzeugungen und Gefühle“ angesehen wissen; nein, ich halte eher mit Gervinus dafür dass die Dichtung, insofern ihr unvergleichlicher Zauber eine Vermählung von Geist und Natur vorspiegelt, in Verbindung mit ihrem ganz eigenthümlichen „poetischen Grundton“ oder „stilistischen Charakter“, der nach Ch. H. Weisse sogar „durchaus nicht der des tragischen Pathos, des

sittlichen Ernstes, sondern der des leichten kecken Humors“ wäre, mehr aufreizend und verwirrend als ausgleichend und versöhnend gewirkt hat und noch wirkt, wo angesehene Universitätslehrer, die alte Vergleichung auf die Spitze treibend, noch immer behaupten: Goethes Faust sei unsere *Divina Commedia*. Des Contrastes wegen sei mir gestattet eine Stelle aus Gervinus „Geschichte der deutschen Dichtung,“ diesem in ästhetischer Hinsicht oft einseitigen, aber wo es sich um die pragmatische Beurtheilung handelt klassischen Werk anzuführen. „Die reizenden Bruchstücke,“ heisst es vom ersten Theil der „Tragödie“ — der zweite wird von Gervinus mit Recht ganz abseits behandelt — „spielen um einen Grundgedanken episodisch her, ohne ihn vollendend auszuführen, und wie sie nicht ästhetisch befriedigen und daher trotz ihrer hohen Vollendung noch keine Nachahmer haben abschrecken können, so ist die Befriedigung des moralischen und philosophischen Interesses, das sie anregen, noch viel geringer. Das Gedicht, wie es nach Goethes eigenen Worten aus einem dunklen Zustande des Individuums hervorgegangen ist, nimmt im grössesten Umfange die dunklen Zustände des Zeitalters zu seinem Gegenstand, in dem es empfangen ist, und überlässt den trüben Stoff vorzugsweise der Jugend, die sich in ähnlichen dunklen Zuständen umtreibt, die ihr eigenes Bild darin sucht und hineinträgt und den angesponnenen Ideengang willkürlich weiterspinnt.“

Mit diesem freilich unzulänglichen, den Kern der Sache nicht treffenden Urtheile vergleiche man die alles ästhetische wie ethische Maas verlierende Faust-Verherrlichung neuesten Stils, welche gleich mit der Hegelschen Hyperbel einsetzt: „Faust ist

für uns das poetische Werk an sich." *) Der Einfluss der Goethischen Faustdichtung auf die Entwicklung des deutschen Geistes soll jedoch hier, wo uns nur die Faustidee Goethes beschäftigt, nicht erörtert werden; er leitet uns aber am besten auf unser Thema hin. Denn wenn wir trotz des Urtheils unseres berühmten Litterarhistorikers bekennen müssen dass nicht allein an poetischer Fülle und Kraft, sondern auch an intellectueller und moralischer Bedeutung Goethes Faust die oberste Stelle deutscher Dichtung einnimmt, dass das seinem Grundstocke nach über ein Jahrhundert alte Gedicht, nachdem es, wie noch 1820 von Zelter gesagt werden konnte, lange „im dichtesten Schatten verborgen gewesen und als eine Nachtblume nur für Wenige geblüht" hatte, nun schon in der dritten und vierten Generation die Geister bewegt, Alt und Jung in seinen Zauberkreis bannend — dann, sage ich, liegt doch gewiss die Voraussetzung nahe: diese ausserordentliche Wirkung des Gedichts müsse mit dessen „Idee" im Zusammenhang stehen.

Und wenn „die Erklärung oder Deutung des Faust zu unseren grossen wissenschaftlichen Problemen gehört" (H. Grimm), wenn gerade „in jüngster Zeit die Faust-Litteratur bewegter und rühriger als je und die Einsicht in Goethes unerschöpfliche Dichtung eine Aufgabe geworden ist, an der die Freunde der Poesie aus allen Culturvölkern theilnehmen" (Kuno Fischer), so sollte man vor allem erwarten dürfen mindestens den Stoff, das Thema, die sogenannte Fabel des Gedichts, die sich zur Idee desselben wie

---

*) H. Grimm: Goethe, Vorlesungen gehalten an der kgl. Universität zu Berlin. Berlin, 1877. Seitdem in drei weiteren Auflagen erschienen.

der Leib zur Seele verhält, einer gründlichen Beleuchtung unterzogen zu sehen. Dem ist aber nicht so; nein, wenn wir von der „Tragödie“ reden, wie sie Goethe 1808 der Nation vorgelegt und wie sie die anderen Culturvölker bis in die neueste Zeit fast allein kennen gelernt haben, so sehen wir merkwürdigerweise unsere meisten modernen Faust-Ausleger diesen höchst concreten Stoff des Gedichts bei der Erörterung der Idee desselben stillschweigend, ja ausdrücklich beiseite schieben.

Diess geht so weit, dass sogar das tragische Motiv des Dramas bis zur Unkenntlichkeit abgeschwächt wird. Während die alten Kritiker, wie A. W. v. Schlegel, J. J. Wagner u. A. „das eigentliche Thema“ desselben, auch nach der Ergänzung des „Fragments,“ in der rettungslosen „Zerrissenheit von Fausts innerer Menschheit“ erblickten, während noch ein Kritiker von dem Range Konrad Schwencks (1845) Faust einen „zerrissenen und gesunkenen Mann“ nennt, „der keinen Weg des Lebens sicher zu wandeln weiss“ und „die ganze Nichtigkeit des Lebens darstellt, das sich von der Begeisterung, und allem Hohen was es kennt und empfindet, aus kranker Uebersättigung an das Gemeine wendet“ — so erscheint derselbe Faust dem modernen Interpreten als „der allein ganz gesund männliche unter Goethes dramatischen Helden,“ ja als der volle und ganze Mensch, als Repräsentant des „echt und rein Menschlichen“ (Köstlin), dessen Name uns „heute mit heiligem Schauer erfüllt“ (W. Creizenach), als eine Heroengestalt, neben der unsere historischen Ideale, wie „Karl der Grosse, Otto der Grosse, Friedrich der Hohenstaufe, Friedrich der Grosse,“ imgleichen unsere Geistesheroen „Schiller, Lessing und Goethe selbst“ verblassen (H. Grimm)!

Zugleich aber ist Faust „der verkörperte Geist Goethes, dem keine Entfernung zu weit, keine Erfahrung unmöglich war; wir trauten ihm zu, alle Gedichte Goethes, all seine wissenschaftlichen Werke geschrieben zu haben“ (ders.) Er ist nicht minder „der Herrscher unter den übrigen Figuren der gesammten europäischen Dichtung: Hamlet, Achill, Hektor, Tasso, der Cid, Frithiof, Siegfried und Fingal, die alle etwas von Mondschein bekommen“ wenn Faust erscheint, der „in voller Sonne steht.“ „Der Athem, mit dem sie uns anhauchen, ist nicht so bergluftartig frisch wie der, der Fausts Lippen zu entströmen scheint.“ „Faust steht so gänzlich allein da“ unter Goethes eigenen Schöpfungen, „als sei er überhaupt nirgends gewachsen, sondern fertig vom Himmel gefallen“ (ders.). Bei allen übrigen Gestalten des Dichters ist „ein gewisser Mangel an innerem Gewicht bemerkbar und nur dadurch erklärbar, dass wir Werther als Werther *plus* Faust, Egmont als Egmont *plus* Faust und so die Reihe durch zu nehmen haben“ (ders.)!

Und diess alles ist noch lange nicht alles: „Wer weiss was Diejenigen an und in der Gestalt Fausts einst entdecken, die von unserer Zeit ab in 100, 500 1000 Jahren über sie urtheilen werden (ders.). Auch v. Löper versichert uns dass sich Goethes Faust „in jeder Zeitepoche anders reflectirt,“ womit freilich unseren Commentatoren eine unabsehbare Aussicht eröffnet wäre!

Nicht minder merkwürdig hat sich der zweite Hauptcharakter der Tragödie, Mephistopheles, entwickelt. Der Geist, der stets verneint, der höllische Verführer, das „abscheuliche Unthier, das sich am Schaden weidet und am Verderben letzt,“ ist zu Fausts nothwendigem Complement geworden und im

Grunde nur Eine Person mit Faust. Ihr „Pact“ ist nichts als „der Durchdringungskampf beider,“ und „das Facit dieses Processes ist das höchste Gut“ (Fr. Vischer). „Was auch Goethe selbst dagegen sagen mag, die Figur wuchs über die Absichten Goethes hinaus zu einer höheren Natur auf,“ ja sie „trägt eine ganze Schöpfung in sich“ (Grimm)!

Der dritte Hauptcharakter, Gretchen, anfangs allerdings „ein gar unschuldig Ding,“ von welchem jedoch nur der Lügengeist sagen kann: sie sei „eben für nichts zur Beichte“ gegangen, da gleich die nächste Scene („Abend“) uns die echte, schnell versuchte und verführte Evastochter vor Augen führt, wird nach Weisse's Vorgang, der in Gretchen bereits das ethische Kunststück verwirklicht findet, dass dieselbe trotz ihres Falles „innerlich rein“ geblieben sei, schon während dieses Falles zum Engel verklärt; ja sie nimmt sich in moderner Beleuchtung geradezu aus „als sei sie eine Heilige“ und nichtsdestoweniger ganz intim „als unsere Schwester“ (Grimm), und ihr Liebeshandel mit der Introduction: „Hör', du musst mir die Dirne schaffen,“ und dem Schlussaccord: „Heinrich, mir graut's vor dir,“ wird zum Musterbild, zum Ideal der Liebe gestempelt. Auf der anderen Seite wird uns versichert: die Gretchen-Scenen hätten ursprünglich nur „ein idyllischer Ruhepunkt“ sein sollen, und seien erst später zu einer „idyllischen Tragödie“ geworden (Köstlin). Ein Idyll mit dem Refrain: „Der Menschheit ganzer Jammer fasst mich an!“

Freilich sind diese Transfigurationen, ja die völlige Umkehr des gegebenen Stoffes nicht neu. Schon vor 42 Jahren konnte von Hch. Düntzer, wenn auch „mit ein bisschen anderen Worten,“ zu diesen Herrlichkeiten das System skizzirt werden. Schon in

dessen sonst sehr dankenswerthem Commentar kann man z. B. als Einleitung zur Erklärung der „Walpurgisnacht“ lesen: „In der Liebe selbst hat Faust die Macht gefunden, die ihn immer sicherer über das Gemeine hinwegheben wird.“ Und wenn es am Schlusse der Tragödie heisst: „Her zu mir“ — Worte von denen selbst Fr. Vischer, den die Zumuthung, auch nur in der Poesie an den Teufel zu glauben, chokirt, durch sein sicheres ästhetisches Gefühl geleitet, sagt: „Es ist ein neuer Ton aus des Mephistopheles Munde, jetzt zum erstenmal brüllt das höllische Raubthier aus ihm, der Spass wird Ernst“ — so versichert uns Hr. Düntzer: für den verständigen Leser könne es „nicht zweifelhaft“ sein, dass Mephistopheles „nur zur Eile“ dränge und der Dichter den Schluss nur „etwas zweifelhaft gelassen“ habe, „um dem lieben deutschen Publikum, welches dem Satan sein Recht an dem Faust nicht verkümmert wissen wolle, schalkhafterweise die Freiheit zu lassen, wenn es wolle, den Faust dem Bösen zu überantworten.“ Schalkhafterweise! Eine zu dem furchtbaren Ernst der Kerkerscene passende Attrape, würdig jener Lösung des Hauptknotens bei Düntzer, wonach der Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles, „obwohl in aller Rechtsform geschlossen, null und nichtig ist, weil — der Teufel selbst kein wirkliches Dasein hat“!

Solche und viele ähnliche Widersprüche in den Grundfragen der Beurtheilung des Gedichts nimmt man immer noch ruhig hin, und doch sollten wir auch nur im ästhetischen Verständnisse desselben Fortschritte gemacht haben? Wie freilich wären diese Widersprüche, auch wenn man der weltbekannten Ideenspinnerei der Deutschen alles zutraut, anders möglich als dass der Dichter und

sein Werk, wie es aus letzter Hand auf uns gekommen ist, wesentlich mit dazu beigetragen haben?

Aber richten wir unseren Blick auf die ursprüngliche Conception des Gedichts, auf jene Scenenreihe, welche H. Grimm „geringe Fragmente" nennt, die „so gut wie unbemerkt vorübergegangen" seien, von welchen er nichtsdestoweniger jedoch in derselben Vorlesung versichert: „Die Scenen des ersten Theils in der Ausgabe von 1808, in denen Gretchen sich entwickelt (auch die, welche in der von 1790 nicht enthalten sind, aber ohne Zweifel gleich zu Anfang mitentstanden) athmen eine Kraft, eine Lebensgluth aus, wie nichts anderes was in den siebenziger Jahren von Goethe gedichtet worden ist. Wären sie nachträglich niemals gedruckt worden, so würde uns heute der Ruhm der jugendlichen Dichtung Goethes um seine besten Beweisstücke verkürzt erscheinen. Seine Verse strahlen hier ein unmittelbares Feuer aus, das wir weder im Werther noch in anderen Dichtungen der ersten Zeit empfinden." Dieses Urtheil, nicht auf die Gretchen-Scenen beschränkt, sondern auf sämmtliche der ursprünglichen Conception angehörige Scenen und sehr erhebliche 1790 nicht erschienene Bruchstücke ausgedehnt, bildet, als eine, man kann sagen allgemein anerkannte Thatsache unserer Litteraturgeschichte den richtigen Ausgangspunkt einer besseren Verständigung. Denn wir haben in diesen Fragmenten die theilweise Entfaltung eines poetischen Kerns, dessen ausserordentliche eigenthümliche Triebkraft die Bedingungen dessen, was man die Idee eines Kunstwerks nennt, in höchster Potenz aufweist.

Keineswegs darf man deshalb hiegegen an die eigene spätere Meinung des Dichters appelliren, selbst

nicht an die aus einer so frühen Zeit wie 1788, weil er geständigermaassen den Faden der ursprünglichen Conception bereits damals verloren hatte und ihr einen neuen „Plan“ substituirte, eine Operation, von der er allerdings hoffte sie werde ihm „geglückt“ sein. Noch weniger darf man mit H. Grimm sich ausschliesslich auf ein Zeugniss Goethes aus dessen allerletzter Lebenszeit stützen wollen, wo der Dichter in einem einige Tage vor seinem Tode geschriebenen Briefe an W. v. Humboldt, im Widerspruche mit jenem Geständniss äussert: „Es sind über 60 Jahre, dass die Conception des Faust bei mir, jugendlich von vorn herein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag,“ ja wo er allen Ernstes meint: „Ich lasse mich keine Furcht angehen, man werde das Aeltere vom Neueren, das Spätere vom Früheren unterscheiden können.“ Denn hier mischen sich „Wahrheit und Dichtung“ in so auffälliger Weise, dass „die ganze Reihenfolge“ unklar bleibt und nur so viel klar ist: die ursprüngliche Conception war eine mächtige gewesen, und die blose Erinnerung an diese Macht, unter deren Bann er gestanden, genügte, ihn über die Entwicklungsstadien seines „Faust,“ in welchen er ihr längst entfremdet war, bis zum Schlusse zu täuschen.

Den Grad dieser Entfremdung verräth er uns selbst, wenn er schon 1788 in Rom, obwohl er den verlorenen Faden wieder gefunden zu haben glaubte, das Manuscript „wie einen alten Codex“ betrachtet und, wie er zur Zeit der Entstehung desselben „sich mit Sinnen und Ahnen in eine frühere Welt versetzt,“ so sich „jetzt in eine selbst gelebte Vorzeit wieder versetzen muss.“ Damit ist alles gesagt; wenngleich er meinte: er brauche nur das Papier zu räuchern und niemand sollte ihm das Neue aus dem Alten heraus-

finden. Nein, nicht ohne Grund hatte er selbst seine italienische Reise als eine „Flucht“ bezeichnet „sich zu poetischer Productivität wiederherzustellen;“ nicht ohne Grund hatte Merck, nachdem er das Weimarer Treiben aus eigener Anschauung kennen gelernt, die kräftigen Worte gesprochen: „Siehst du, im Vergleiche mit dem was du in der Welt sein könntest und nicht bist, ist mir alles was du geschrieben hast, Dreck!“ und den Freunden gegenüber geklagt: „Was Teufel fällt dem Wolfgang ein, hier am Hofe herumzuschranzen und zu scherwenzen, Andere zu hudeln oder, was mir alles eins ist, sich von ihnen hudeln zu lassen! Gibt es denn nichts besseres für ihn zu thun?“ Erst in Rom wird ihm wieder „täglich deutlicher“ dass er „eigentlich zur Dichtkunst geboren“ ist und „dieses Talent excoliren und noch etwas Gutes machen sollte, da ihm das Feuer der Jugend manches ohne grosses Studium gelingen liess.“

Dass aber nicht das „Studium,“ sondern jenes „Feuer der Jugend“ die Hauptsache sei, konnte ein Goethe nicht vergessen, und so blieb er sich auch der Nothwendigkeit der Oberherrschaft jener so unvergleichlich tiefen und mächtigen Conception seines Faust aus dem Anfange der siebenziger Jahre bis zu seinem Ende wohlbewusst. Mit echtem Genieblick bemerkte er deshalb in eben jenem fünf Tage vor seinem Tode geschriebenen Brief an Humboldt: er habe „die Absicht immer sachte neben sich hergehen lassen,“ d. h. die Reflexionspoesie zurückgedrängt, so lange und so gut es irgendwie ging, um dem magischen Einflusse jenes divinatorisch auftauchenden Geistbildes offen zu bleiben. Leider war es ihm damit so wenig geglückt, dass der Dichter des zweiten Theils 1831 zu Eckermann sagen konnte: der ganze Faust

bestehe aus lauter kleinen Weltenkreisen, die in sich abgeschlossen wohl auf einander wirken, aber doch einander wenig angehen, wie es denn dem Dichter nur daran liege eine mannichfaltige Welt auszusprechen, weshalb er die Fabel eines berühmten Helden bloss als eine Art von durchgehender Schnur benutze, um darauf aneinander zu reihen was er Lust habe. Bedürfen wir weiter Zeugniss?

Zum Verständnisse des wahren Verhältnisses kann uns Schiller behülflich sein, der in einem Briefe vom 27. März 1801 auf Veranlassung der Behauptung Schellings*): dass in der Natur vom Bewusstlosen angefangen werde, um es zum Bewussten zu erheben, in der Kunst hingegen man vom Bewusstsein ausgehe zum Bewusstlosen, an Goethe schreibt: „In der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewusstlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen wenn er durch das klarste Bewusstsein seiner Operationen nur so weit kommt, die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie däucht mir, besteht eben darin jenes Bewusstlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen.“

Eine solche trotz ihrer Dunkelheit mächtige Totalidee beherrschte auch Goethe, als er, nachdem er wohl

*) In reiferen Jahren hat Schelling gelehrt: unstreitig sei „auch in der dichterischen und künstlerischen, ja in jeder geistigen Hervorbringung das eigentlich Producirende immer ein blindes, nur durch eine höhere Potenz zugleich seiner mächtig gewordenes Princip.“ Schellings Werke Bd. 10 S. 375.

zwei Jahre lang mit derselben schwanger gegangen, in der Zeit von 1771 bis 1775 jene Scenen „gleich so ohne Concept hingeschrieben,“ die ihm nachmals so „viel zu denken“ gaben. In diesen Fragmenten, dem „Torso des Hercules,“ wie sie Schiller nannte, haben wir nothwendig die ursprüngliche Faustidee zu suchen. Aber hat nicht Goethe ausdrücklich eines solchen Unternehmens gespottet? Ja, in einem Gespräch mit Eckermann hat der Greis gesagt: „Da kommen sie und fragen: welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht? als ob ich das selber wüsste und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle — das wäre zur Noth etwas; aber das ist keine Idee, sondern Gang der Handlung; und ferner: dass der Teufel die Wette verliert, und dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei, das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke, aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im Besonderen zu Grunde läge. Es hätte auch in der That ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen.“

Und doch hatte derselbe Goethe im Juli 1797 an Schiller geschrieben: dass er die Ausführung des Planes zum Faust, der „eigentlich nur eine Idee“ sei, und die Darstellung dieser Idee wieder vorgenommen, und mit sich selbst „ziemlich einig“ sei. Dass dies in so fern eine Täuschung war, als ihm zur selben Zeit sein grösstes, genialstes Werk fast nur noch als „Possen“ und „Fratzen“ erschien und wiederholte Versuche „deutlicher Baukunst“ die „Luft-Phantome“ (scil. des neuen, der ursprünglichen Conception fremden

Plans) „bald wieder verscheuchten,“ ist bekannt und jüngst wieder von Kuno Fischer gründlich nachgewiesen. Das Pulver — so lautet ein Vergleich Goethes aus dem Jahre 1795 — hatte sich aus seiner „Auflösung nun einmal niedergesetzt“ und schreckte ihn, da kein Schütteln half, davon ab, an den Gegenstand zu rühren. Zwei Jahre später schreibt er an Schiller: „Ich möchte diesen Tragelaphen los werden, um mich zu einer höheren und reineren Stimmung, vielleicht zum Tell, vorzubereiten.“ Jene vom Dichter nachmals so treffend charakterisirte und verläugnete Idee war in Wahrheit nichts als ein „guter Gedanke,“ der zwar im „Prolog,“ nicht aber in der Tragödie selbst zur Geltung gelangte. Erst viele Jahre nach der Vollendung dieser Tragödie, die ja nicht als ein „erster Theil,“ sondern als ein abgeschlossenes Werk erschien, an dessen „Fortsetzung“ Jahrzehende lang niemand und Goethe selbst nicht dachte, wennschon dieselbe in jenem neuen Plan inbegriffen sein mochte — führte jene Pseudo-Faustidee, das Surrogat der verloren gegangenen echten, zu einem zweiten Theil, der, man mag sonst darüber denken wie man will, an poetischem Werth keinen Vergleich mit der nachmals als „erster Theil“ bezeichneten Dichtung zulässt und nach Inhalt, Stil und Behandlung davon grundverschieden ist.

Ich sage: die Fortsetzung mochte wohl in dem neuen Plan inbegriffen sein, nicht dass sie es, wie heutzutag allgemein vorausgesetzt wird, gemusst hätte. Denn es ist meines Wissens durchaus nicht erwiesen dass vor 1800 ein „zweiter Theil“ der Tragödie bestimmt geplant gewesen wäre. Die dafür ins Feld geführten zweifelhaften Antecedentien der „Helena“ sind unbeweisend, da diese ganze „classisch-roman-

tische Phantasmagorie“ mit der ethischen Idee des Prologs keine Berührung hat. Jedenfalls passt der nach Eckermann von Goethe ausdrücklich als „Gang der Handlung“ bezeichnete Schluss des Vorspiels: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ zum zweiten Theil absolut nicht, während er sich, auch abgesehen von dem Himmel des Prologs, mit dem ersten „zur Noth“ verträgt. Denn Fausts edler Geist war heimisch in hohen Sphären:

Sonst stürzte sich der Himmelsliebe Kuss
Auf mich herab in ernster Sabbathstille,
Und ein Gebet war brünstiger Genuss —

Dann führte ihn der Gang der Tragödie „durch die Welt,“ in die er sich zuvor „nie zu schicken gewusst,“ und die ihm, wie er vorhergesehen, keinen neuen Himmel öffnet:

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?
Fühl' ich nicht immer ihre Noth? —

sondern ihn „zur Hölle,“ d. i. zu der gleichfalls vorausgesehenen moralischen Katastrophe führt:

Du Hölle musstest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen:
Was muss geschehn, mags gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen,
Und sie mit mir zu Grunde gehn —

womit die Schlussscene des ersten Theils vollkommen stimmt, wenn man bedenkt dass nach dem Prolog für dieses irdische Leben dem Teufel volle Gewalt gelassen wird, die ausserzeitliche Verdammniss oder Rettung der Seelen der (zu Grunde) Gerichteten aber gar nicht mehr Gegenstand der Darstellung sein sollte.

Nur diesen ersten Theil der Tragödie also konnte der Dichter in Erinnerung älterer Deutungsversuche bei jener Aeusserung als Greis im Auge haben. Doch diess nur beiläufig.

Was demnach die „Idee“, dieses bei uns Deutschen in allen Farben schillernde und auch von Goethe in den verschiedensten Bedeutungen gebrauchte Fremdwort betrifft, jene Idee, die wir Goethe in Bezug auf seinen Faust einmal behaupten und das anderemal läugnen hören, indem er sie beidemal für etwas nimmt was nicht die Idee ist, nämlich für die blosse Abstraction aus dem Gang und der Peripetie oder Lösung der dramatischen Handlung, so behält Schiller Recht, dass kein echtes Kunstwerk, geschweige denn ein solches vom höchsten Rang, ohne sie sein könne, und wir dürfen deshalb *a priori* behaupten dass auch der Faust eine haben müsse, mag der Dichter selbst auch weniger als bei irgend einem anderen seiner Capitalwerke — Wilhelm Meister vielleicht ausgenommen — jenes Glückes theilhaftig geworden sein, von welchem Schiller als von einem durchaus nicht gemeinen spricht, nämlich des Glückes: „durch das klarste Bewusstsein seiner Operationen so weit zu kommen, um diese erste dunkle, aber mächtige Totalidee in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wiederzufinden.“

Diese Idee aber ist zunächst nichts anderes als das vom Dichter mehr oder minder deutlich erschaute geistige Vorbild oder Urbild des von ihm concipirten Werkes, welches vom Moment der Conception an, ihm selbst mehr oder minder bewusst, in ihm lebt und sich entfaltet, bis es reif zur Geburt wird, d. h. bis es im vollendeten Werke dem Künstler selbst erst wahrhaft aufgeht und verständlich wird. Der inneren Bedeutung und Lebenskraft einer solchen Idee wird die Vollkommenheit des Werkes entsprechen; aber der Grad ihrer Deutlichkeit hängt nicht von der Begreiflichkeit (Begrifflichkeit) im reflectirenden Be-

wusstsein des Künstlers ab; denn das Leben der künstlerischen Idee wurzelt und entfaltet sich im Gefühl, in der geistigen Anschauung, welche in ihrer Art eben so bestimmt zu sein vermag wie jene. Ja, sie muss bestimmt sein; denn wie jedes Bild nur dadurch zum echten Bilde wird, dass seine Züge sich zu individueller Einheit zusammenschliessen, die es von allen übrigen unterscheidet, so auch das geistige Vorbild des Kunstwerkes, die Idee. Diese Bestimmtheit eben war es, die dem greisen Dichter in die Erinnerung trat als er schrieb: die Conception des Faust sei ihm „jugendlich von vornherein klar“ gewesen.

Um dieser ihrer Concretheit willen aber ist die Idee nicht das Werk selbst, noch ist dieses andrerseits ihr blosses Spiegelbild. Sie hat vielmehr als „vorleuchtender Ueberblick des Ganzen,“ wie Baader sich ausdrückt, nur das von dem Kunstwerke selbst was dieses zum eigenartigen Ganzen macht, die centrale Einheit der Conception, die eben deshalb sogar deutlicher und schärfer als im Werke selbst als „Grundgedanke“ herausspringt. Kraft dieser centralen Einheit beherrscht die Idee als Bildungsgesetz das Ganze und alle Theile, gleichwie jeder Wissenschaft ihre besondere Form als System in einer ihr zu Grunde liegenden Idee gegeben ist, dem sogenannten Princip, welches das Mannichfaltige dieser Wissenschaft in organischer Einheit befasst. Nur dass die künstlerische Idee, aus genialer Anschauung erwachsen, sich nicht so sicher und nie vollkommen in Begriffen absetzen lässt; denn diese bilden immer nur die Peripherie der Idee, daher sie diese auch eigentlich nur umschreiben können.

Nehmen wir, ohne zu vergessen, dass jedes Gleichniss hinkt, ein von Meisterhand skizzirtes

Portrait: es ist von tausend anderen zu unterscheiden, obwohl die Züge noch nicht ausgeführt sind. Licht und Schatten nur angedeutet, die Farbenscala noch kaum zu errathen. Stände es nicht zu seinem lebendigen Original im umgekehrten Causalverhältniss wie die Conception eines Kunstwerkes zu diesem selbst, es könnte uns das Geistbild der Idee in etwas versinnlichen. Denken wir uns aber nach einer ausgeführten Conception, z. B. nach der Madonna Sistina, ein lebendiges Weib gebildet, so wäre die Madonna gleichsam die auf den höchsten Grad der Klarheit erhobene, in vollendeter Deutlichkeit fixirte Idee dieses Weibes. Es erhellt hieraus wie wenig diejenigen wissen wovon die Rede ist, die sich rücksichtlich der Idee einer Dichtung bei einer blossen Abstraction aus dem Stoffe derselben zur Ruhe setzen. Solche „allgemeine Grundgedanken“ freilich, wie sie alle Ideenläugner im Auge haben, vermögen besten Falls den ersten rohen Umriss der Idee zu geben, wie wenn gesagt wird: die Idee des Tasso sei der Conflict des Dichters mit der Welt, die des Egmont das Martyrthum für die Freiheit, die des Wilhelm Meister die Erziehung fürs Leben, die der Wahlverwandtschaften der Naturprocess der Liebe u. s. w. Aber jedermann sieht hiebei, dass solche allgemeine Grundgedanken auf hundert andere Dichtungen eben so gut passen, z. B. der letztgenannte auf Romeo und Julie, und dass deshalb, um das specifische Wesen des Werkes zur geistigen Anschauung zu bringen, tiefer gegriffen werden muss: d. h. die dem Künstler bei der Conception des Werkes einerzeugte „Idee“ muss neben dieser nur ganz oberflächlich ihren Umfang bestimmenden Abstraction einen concreten Kern haben, der, dem schaffenden Genius mehr oder minder

bewusst inwohnend, die Entfaltung des Werkes in allen seinen Zügen beherrscht und bedingt.

In unserem Falle hat der mit der osteologischen Betrachtung der Lebenstypen besonders vertraute Dichter ein anderes Gleichniss gebraucht unseren Satz zu bewahrheiten. Er schreibt nämlich am 1. Juni 1831 über seinen Faust an Zelter: es sei „keine Kleinigkeit das was man im zwanzigsten Jahr concipirt habe im zweiundachtzigsten Jahr ausser sich darzustellen, und ein solches inneres lebendiges Knochengeripp mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden.“ Also ein „inneres lebendiges Knochengeripp,“ das die ganze Gestalt und deren einzelne Theile nothwendig bedingt! kein äusserliches todtes „Schema,“ das sich beliebig zusammenstellen und verstellen lässt, wie es Goethe leider selbst damit auch in unserem Falle bei der Wiederaufnahme des verlorenen Fadens in den neunziger, ja schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts versucht hat.

Nein, aus dem Complex der ältesten Faust-Scenen, wie solche der Welt 1790 als „Fragment“ vorgelegt wurden, obwohl sie, äusserlich betrachtet, nur eine Schnur köstlicher Perlen bilden, die ein lose geknüpfter Faden verbindet, lässt sich bei einiger Vertiefung in das Werk mit Bestimmtheit erkennen, dass hier Glieder eines einheitlichen, höchst eigenthümlichen Ganzen vorliegen. Von jedem dieser Bestandtheile kann man, selbst ohne Rücksicht auf den Gang der Handlung, sagen: das ist ein Stück des Goethischen Faust, ein Ring aus einer ganz bestimmten Kette. Diese specifische Einheit ist keine Einerleiheit, sondern die in der reichen Mannichfaltigkeit ihrer Strahlenbrechung spielende Idee des Werks.

Dass dem so sei, hat man von jeher erkannt, und wer es läugnete, der läugnete auch dass dieses „Fragment,“ ja die ganze „Tragödie,“ wie hoch auch das Einzelne zu stellen, ein Ganzes, ein dramatisches Kunstwerk bilde.

Diese Idee ist die Seele des Kunstwerks im Gegensatze zu dessen Leib, welcher den sogenannten Gegenstand, im Epos die Fabel, im Drama die Haupthandlung bildet. Beide wurden von jeher vielfach verwechselt und vermengt, bei Goethes Faust hauptsächlich von den älteren Commentatoren; wogegen die neueren und neuesten umgekehrt die Fausthandlung über der vermeintlichen Idee oder den mehreren Ideen ganz beiseite legen, ja hinausinterpretiren! Auch hier macht Kuno Fischer, dessen „Vorträge“ überhaupt das klarste und gründlichste sind was in neuerer Zeit über unsere Dichtung veröffentlicht worden ist, eine löbliche Ausnahme. Denn während die meisten, in dem schon von Düntzer angeschlagenen Ton, von dem „wüsten Aberglauben“ und der „rohen Fabel“ des Volksbuches, von den „läppischen Fratzen“ des Volksschauspiels nicht wegwerfend genug sprechen zu können glauben, erwähnt Fischer doch den „Reichthum bewegter Handlung und tragischer Motive“ dieser Sage und erinnert an Lessings Urtheil über das Volksschauspiel: „Der Dr. Faust hat eine Menge Scenen die nur ein Shakespeare'sches Genie zu denken vermögend gewesen!“ Dieses Urtheil des grossen Dramaturgen gilt dem poetischen Thema des Faust, der dramatischen Bedeutung des Stoffs. Diesen Stoff, auch des Goethischen Faust, muss man, auf die Gefahr hin von einem oder dem anderen modernen Ausleger sofort in die Klasse der Wagner eingerückt zu werden, sich vor allem vor

Augen halten; denn er bildet die nothwendige Voraussetzung einer richtigen Einsicht in die „Idee“ des Gedichts. Dieser Inhalt der „Tragödie,“ wie sie die Welt von 1790 bis zum Erscheinen des „zweiten Theils“ 1832 allein gekannt hat, ist, möglichst farblos und neutral gefasst, kein anderer als die Lebenskatastrophe eines hochbegabten Menschen, der, des rechten Wegs der Erleuchtung und Befriedigung fehlend, sich „der Magie ergibt,“ dem heraufbeschworenen Bösen sein für nichts geachtetes „Jenseits“ verschreibt und nach einem im Taumel der Sinnlichkeit durchrasten „Diesseits“ mit diesem Bösen „verschwindet.“ Diesen der Faustsage im wesentlichen entsprechenden Inhalt finden wir nicht nur in dem „Fragment,“ soweit dieses eben die Handlung fördert, sondern auch — dem neuen Programm des „Prologs“ zum Trotz — unläugbar noch in der, freilich mit fremdartigen Elementen durchsetzten „Tragödie.“ Daran kann kein Ausleger etwas ändern. Dieser Stoff bildet nun einmal das specielle Thema auch des Goethischen Faust, mag man seine Bedeutung durchschauen oder darin nichts als „wüsten Aberglauben“ erblicken.

Nun sehe man zu, was alles aus diesem Stoff unter den Händen unserer modernen Interpreten geworden ist, und man wird sich überzeugen, dass von einer „Idee,“ welche diesem Stoffe wie die Seele dem Leib entspräche, bei solcher Auslegung unmöglich die Rede mehr sein kann; ja dass es, falls sie im Recht wäre, das klügste sein müsste mit v. Löper ganz darauf zu verzichten „die allgemeine Idee des Faust-Gedichts zu formuliren,“ indem dasselbe etwa „nur concret aus bestimmten nationalen und historischen Voraussetzungen zu erklären“ wäre.

Dieser ablehnenden Ansicht steht aber die unab-

weisbare Forderung des Kunstwerks als solchen entgegen, welches, gerade deshalb weil es keine abstracte sondern concrete Natur hat, auch einen specifischen Geist oder Charakter haben muss, der in jenen „bestimmten nationalen und historischen Voraussetzungen“ keineswegs aufgeht, sondern vielmehr diese sich unterwirft und dienstbar macht, um sich selbst zur Darstellung zu bringen. Als blosse „Voraussetzungen“ schon können sie das Werk an sich nicht besser „erklären“ als z. B. jene Moleschott'sche „Summe“ von Lebensbedingungen, aus welchen der moderne Materialismus unsere Persönlichkeit zusammenkleistert, den individuellen Menschen erklärt. Beide Male „fehlt leider nur das geistige Band.“

Wenn also unser Dichter selbst bereits 1788 den Faden seiner Faustidee längst verloren hatte, ja, wenn er als Greis gelegentlich sogar äussern konnte, von einer solchen Idee überhaupt nichts zu wissen, so darf uns diess um so weniger irre machen, als — wie gerade zur Erklärung der Thatsache, dass Goethe „sein eigenes herrliches Meisterwerk missverstand,“ schon vor fünfzig Jahren J. J. Wagner in seiner geistvollen „Dichterschule“ bemerkt — „der echte Dichter zwar ein Seher ist, aber immer zugleich wie Homer ein Blinder.“ Das Forschen nach der Faustidee, sofern es nicht, wie z. B. noch bei dem würdigen Sengler, sich ins Blaue hinein verirrt, sondern auf dem Boden bleibt, auf dem das Gedicht gewachsen ist, bewegt deshalb die Geister noch immer mit Recht.

Diess gibt auch Kuno Fischer insofern zu, als er nicht etwa nur den im Prolog vom Dichter selbst angedeuteten Grundgedanken der „neuen Dichtung“ schon im ersten Theile wirklich dargestellt

sehen, sondern auch die Idee gefunden haben will, die „dem Dichter in seiner ersten Faustdichtung vorschwebte.“ Man hat, sagt er, „den tiefsinnigen Charakter dieser Dichtung von jeher empfunden, und unter diesem überwiegenden Eindruck sich daran gewöhnt den Goethischen Faust wie ein schweres Problem, wie die grosse Sphinx unserer Litteratur zu betrachten. Was bedeutet das Gedicht? Was ist der Sinn oder die Idee des Ganzen? Wie erklären sich daraus die einzelnen Züge? Wie oft sind diese Fragen aufgeworfen und die Erklärungsversuche gemacht worden! Es müsse eine Wahrheit geben, zu der sich das Gedicht verhalte wie die Fabel zur Moral; im Besitze dieser Wahrheit könne man erst das Gedicht würdigen und seine geheimnissvollen Züge enträthseln.“ Fischer läugnet aber dessen ungeachtet, dass der Goethische Faust „aus einer Grundidee heraus zu erklären“ sei, und zwar aus objectivem und subjectivem Grunde, aus dem Stoff der Dichtung und aus ihrer Entstehungsweise, womit er freilich zugibt, dass die von ihm entwickelten zwei „Grundgedanken der alten und der neuen Dichtung“ als Hauptschlüssel in dem eben ausgesprochenen Sinne nicht zu gebrauchen sind. Seine Gründe wider die künstlerische Einheit des Gedichts treffen aber, wie ich zeigen werde, nur in Rücksicht auf dessen spätere Gestalt zu.

Eben das Ungenügen der vermeintlichen „Idee“ oder „Tendenz“ des Gedichts, welche der Exeget sich zurechtlegt so gut er vermag, verleitet ihn nur zu leicht, die Berechtigung zur Annahme einer solchen Idee überhaupt zu läugnen. So scheint es auch einem anderen modernen Faust-Ausleger ergangen zu sein, welcher eine solche „Idee des Ganzen,“ wenn man einmal das Zeit- und Charakterbild in ein Tendenz-

Gedicht umsetzen und so seinen ethischen Gedanken-Gehalt herausziehen wolle, in dem „Evangelium der Versöhnung des Subjects mit dem Leben," welches Faust predige, gefunden zu haben glaubt, und doch die Unstatthaftigkeit der Erklärung des Gedichts durch eine solche „allgemeine philosophische Idee" aus dessen specifischem individuellen Local- und Zeitcharakter folgern will, indem es das Individuum darstelle, in welchem das Streben nach echter und allseitiger menschlicher Befriedigung erwacht sei, in einer Epoche und einer Umgebung, die seinem Bestreben die Befriedigung versagen (Köstlin). Könnte diess von einer Dichtung, die alle möglichen Orte und Zeiten umfasst und, wie schon Vilmar bemerkt hat, ihrer ganzen Anlage nach über den Rahmen eines blossen Zeitbildes hinausragt, in Wahrheit gesagt werden, so könnte dieser Charakter der Dichtung immerhin nur gegen die Pseudo-Idee einer blossen Abstraction, nicht aber gegen die Möglichkeit der Auffindung der wahren Faustidee beweisen, die ja eben, wie gezeigt, den specifischen Charakter des Gedichts im Einzelnen wie im Ganzen erklären soll und muss.

Man weiss nicht um was es sich beim Forschen nach Goethes Faustidee handelt, solange man einerseits nicht zu der Einsicht gelangt ist, dass diese Idee nicht ein beliebiger, dem Ganzen als bewusste Tendenz zu Grunde gelegter, „allgemeiner philosophischer Gedanke," sondern die demselben einwohnende Seele ist; und so lange man andrerseits das Vorurtheil hegt, diese Seele, wenn nur erst wirklich erkannt, lasse sich nicht aus ihrer anschaulichen Lebendigkeit auf einen einigermaassen präcisen begrifflichen Ausdruck bringen. So selten es bei grossen und tiefen

Conceptionen in völlig befriedigender Weise gelingen mag, diesen Ausdruck in einen Satz zu fassen, die Umschreibung der Idee eines Gedichts bleibt deshalb doch etwas von der Umschreibung des Gedichts Verschiedenes: diese ist eine Aufgabe für Schüler, jene ein Meisterstück; denn sie wiederholt nicht den Inhalt des Gedichts, sondern deckt den innersten Grund seiner Entstehung in einem maassbestimmenden und zielsetzenden geistigen Urbild auf. Will man dasselbe als „Grundgedanken“ bezeichnen, so ist nichts dagegen zu sagen, sofern er den Erfordernissen entspricht die wir daran knüpfen. Sollte aber kein einziger der bis jetzt aufgestellten „Grundgedanken“ des Faust diess leisten, so hiesse es eben: *hic Rhodus hic salta!*

2.

Friedrich Vischer.

Friedrich Vischer hat sich bekanntlich viele Jahre hindurch Goethes Faust mit Vorliebe gewidmet, und seine „Neuen Beiträge zur Kritik des Gedichts*)“ sind aus dem Bedürfniss einer zweiten Ausgabe der vor Jahren erschienenen „Kritischen Bemerkungen über den ersten Theil von Goethes Faust“ entstanden, wobei er „aufs neue erfahren musste, dass man mit diesem unfertigen Wunderwerke der Dichtung nie fertig wird.“ Er lässt deshalb dem eigentlichen Commentar über „die inhaltsschweren Stellen des Gedichts“ eine ausführliche Abhandlung über „die lange Säumniss“ in der Vollendung desselben und ihre Ursachen vorausgehen. Von der ersten Conception des Faust bis zum Abschlusse des zweiten Theils verliefen über 62 Jahre, und doch kam es zu diesem Abschlusse! Gewiss eine seltene, schon an sich der Beleuchtung bedürftige Entstehungsgeschichte.

---

*) Goethes Faust. Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart 1875. Ferner: Ders., Zur Vertheidigung meiner Schrift Goethes Faust, in „Altes und Neues“, 2. Heft. Stuttgart 1881. Die gegen meine Kritik gerichtete vierzig Seiten lange Antikritik zeugt nur von verletzter Eitelkeit.

Vischer stellt „nach dem Grade des Erschwerungsgewichts“ vier Ursachen der Verzögerung auf: „den Stilwechsel, die philosophische Schwierigkeit, die Schwierigkeit der politischen Aufgabe für Goethe und die rein subjective Schwierigkeit.“ Unter dem „Stilwechsel,“ der dem Dichter „mit einem gewissen Schwergewicht der Objectivität entgegengestanden,“ und deshalb in erster Linie und sehr ausführlich behandelt wird, versteht Vischer den Gegensatz jener dem Dichter in seiner sog. Sturm- und Drangperiode mundgerecht gewesenen derb realistischen Kunstform und des späteren im Classicismus abgekühlten und abgeklärten Idealstils. Goethe hatte an seinem Faust den Geschmack verloren.

Dieses ästhetische Problem wird von Vischer mit gewohnter Virtuosität behandelt und in dieser seiner ästhetischen Kritik liegt auch der Werth seiner Beiträge. Nur hätte er den im Ganzen richtig gewürdigten zweiten Theil des Faust in diese Verschleppungsgeschichte zunächst nicht hereinziehen sollen; denn diese Verschleppung begann ja schon 1775, und jener Kampf des Goethischen Genius gegen die Verbindung „des Ungeheuren mit dem Abgeschmackten,“ an welcher dieser zu Grunde zu gehen gefürchtet, ehe es ihm gelungen war „sich Shakespeare vom Halse zu schaffen,“ hatte zur Zeit der ersten Arbeit am zweiten Theil längst ausgetobt. Alle wesentlichen Bestandtheile des 1790 erschienenen „Fragments“ sind, mit Ausnahme der Scenen „Wald und Höhle“ und „Hexenküche,“ (diese ist übrigens nach meiner Vermuthung gleichfalls in der Anlage älter, und nur später ausgeführt) in Goethes Jünglingsjahren entstanden. Der Zuwachs, den das Werk in Weimar erhielt, kann nur unbedeutend

gewesen sein und sich nur auf die Vollendung oder Verbesserung bereits angelegter Theile erstreckt haben, sonst könnte Goethe unmöglich jenes von Kuno Fischer mit Recht als besonders wichtig hervorgehobene Zeugniss vom 1. März 1788 in sein römisches Tagebuch niedergelegt haben, wonach ihm sein eigenes Werk wie aus einer „selbsterlebten Vorzeit“ entgegentrat, und das „vor fünfzehn Jahren“ entstandene Manuscript „wie ein alter Codex“ vor ihm lag. Auch bezeugt Jacobi 1791: dass er fast alles was 1790 erschien bereits 1775 gekannt habe. Es fragt sich nur was ausser jenen beiden Scenen etwa noch in Italien, bis zur Heimkehr des Dichters im Juni 1788 oder kurz danach, gedichtet sein könne, worüber die Acten noch nicht geschlossen sind. Im März 1788 also, nachdem ihm sein Werk eine Reihe von Jahren aus den Augen und aus dem Sinn gekommen war, glaubt er den Faden wiedergefunden zu haben und macht von neuem „den Plan zu Faust,“ mit grossem Selbstvertrauen. An Ostern 1790 aber erscheint das „Fragment.“ Die Vollendung war mithin ganz unzweifelhaft schon geraume Zeit vorher wieder aufgegeben worden. Was aber Goethe damals herausgab, war nicht alles; bedeutende Bruchstücke hielt er, des fehlenden Abschlusses wegen oder aus anderen Gründen zurück. Nicht allein die Scene „Trüber Tag,“ sowie die Kerkerscene, sondern auch Bestandtheile der Scenen, welche nunmehr die grosse Lücke ausfüllen, die das „Fragment“ zwischen Wagners erstem Abgang und dem zweiten Gespräch mit Mephistopheles aufweist, gehören in die alte Dichtung.

So erklärt es sich wie Schiller schon 1794 „die ungedruckten Stücke“ von Eingeweihten hatte rühmen hören, und wie der Dichter, nachdem er sich im

Sommer 1797 endlich entschlossen hatte „wieder an seinen Faust zu gehen," dem Freunde schreiben konnte: er wolle, was gedruckt sei, wieder auflösen und mit dem, was schon fertig und erfunden sei, in grosse Massen disponiren, er werde vorerst „die grossen erfundenen und halb bearbeiteten Massen" zu enden und mit dem, was gedruckt sei, zusammenzustellen suchen und so lange treiben bis sich der Kreis selbst erschöpfe. Er bat Schiller die Sache einmal in schlafloser Nacht durchzudenken, ihm die Forderungen, die dieser an das Ganze machen würde, vorzulegen und so ihm als Prophet seine Träume zu deuten. „Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht." Obwohl ihn Schiller an die Grösse der Aufgabe, an die Erhabenheit des Stoffs wieder lebhaft erinnert und dadurch das Interesse an seinem Faust wieder erweckt hatte, so sah er doch, wie Vischer sagt, „mit vornehmem Auge auf den feurigen Wildling seiner Jugend herunter," sprach von Fratzen, von Possen, und meinte: wenn er nur einen ruhigen Monat hätte, so sollte das Werk „zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen wie eine grosse Schwammfamilie aus der Erde wachsen"; er mache es sich „bei dieser barbarischen Composition bequem, indem er die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen gedenke," ja er meinte, „da die ganze Arbeit subjectiv" sei, so könne er in einzelnen Momenten, mitten in der Unruhe und Zerstreuung seines damaligen Lebens, daran arbeiten. Er werde dafür sorgen, dass die Theile anmuthig und unterhaltend seien und etwas denken lassen; das Ganze werde immer Fragment bleiben!

Wir sind hiemit schon in die nicht die Form sondern den Inhalt betreffenden Schwierigkeiten ein-

getreten. Beide sind nicht von einander getrennt zu halten, sie sind nur die beiden Seiten eines und desselben Hindernisses der Vollendung des Gedichts. Alle drei sogenannten objectiven Verschleppungsursachen Vischers lassen sich meines Erachtens nicht einmal gesondert begründen, weder psychologisch noch chronologisch. Das heisst: alle drei würden weder für sich noch mit einander ausgereicht haben, wenn nicht die vierte, die sogenannte rein subjective Schwierigkeit als die wahre und eigentliche Verschleppungsursache hinzugekommen wäre. Zunächst äusserlich betrachtet: der Dichter zerstreute sich seit seiner Uebersiedelung an den Weimarischen Hof jahrelang dergestalt, dass er zwar nicht zur Aufnahme neuer bedeutender Conceptionen, aber doch zur Entwicklung der alten, schwierigsten, bedeutsamsten die erforderliche Concentrationsfähigkeit verlor. Eine poetische Arbeit, welche die denkbar höchste Zusammenfassung der Gestaltungskraft erheischte, nahm er, wie wir so eben gehört, als Zwischenspiel für müssige Augenblicke wieder auf. Und doch war dieses Unternehmen ja nur die Aussenseite des Hindernisses. Der Sache auf den Grund gehend, kommen wir zu der Ueberzeugung, dass die Conception des Faust, seines grössten und schwierigsten Werkes, von welcher er kurz vor seinem Tod an W. v. Humboldt schreiben konnte: sie habe bei ihm „jugendlich von vornherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorgelegen,“ trotz ihrer ursprünglichen Mächtigkeit eine unentwickelte gewesen, welche im Mutterschoose seines Genies still und stät, so zu sagen mit heiliger Scheu hätte ausgetragen werden müssen, um zur Reife einer glücklichen Geburt zu gelangen.

„Jugendlich von vornherein klar!“ Ja wohl, sein Genius hatte ihm magisch das Ganze an die Hand gegeben; aber innerlich dieses Geistbild festzuhalten und ihm in jedes Glied poetisches Leben einzuhauchen, das war gerade für seine Individualität und für die bis dahin erworbene intellectuelle und moralische Ausrüstung des Jünglings, der gewohnt war spielend zu arbeiten, nichts weniger als leicht. Unter vielen Schwierigkeiten braucht nur an die eine erinnert zu werden, dass dieser eben erst in's volle und tolle Leben hineinstürmende Jüngling seinem schon im gereiften Mannesalter stehenden Helden das Wort leihen sollte.

In diesem Sinne haben wir die „rein subjective Schwierigkeit“ zu verstehen und können wir Vischers Endurtheil adoptiren: „das schwere Losgehen vom Innern“ sei „die geheimste letzte Ursache des langen Zögerns“ gewesen. Vischer aber versteht diess von der späteren Conception (Goethes „Plan“), als ob es theils die Incommensurabilität des gegebenen Motivs (der Faustsage) mit der modernen Streberidee, wie sie später im Prolog zu Tage trat, theils die „Intimität“ des Stoffs gewesen wäre, bei dem der Dichter „ein Gefühl gehabt haben müsse als stelle er sein geheimstes Innere nackt vor die Augen der Welt.“ Aber sein geheimstes Innere herauszukehren ist recht eigentlich des Dichters Lust und Beruf, und der junge Goethe war der letzte, der davor zurückgeschreckt wäre. Und wenn Vischer den Satz ausführt: Goethe habe sein Motiv, die Faustsage, nicht allein vertiefen, sondern „radical umwandeln“ müssen, so gibt er uns zwar dabei zur rein ästhetischen Würdigung des Faust manche feine und treffende Bemerkung mit in den Kauf, aber er verlässt damit völlig die ursprüngliche

Conception der Dichtung, die sich auf ein nicht nur willkürliches, sondern ungeeignetes Motiv geworfen haben müsste, wenn es „in allen Punkten eine radicale Umwandlung“ zu erfahren gehabt hätte. Die Sache liegt in Wahrheit ganz anders, wie Vischers richtiges ästhetisches Gefühl ihn trotz der falschen Auffassung ahnden lässt, wenn er hinzufügt: das wunderbare dabei sei „dass dennoch zugleich der dunkle bange Stimmungshauch der Faustsage erhalten blieb, getragen durch die tiefen Zusammenhänge mit dem geheimnissvoll Selbsterlebten im Dichter.“ Freilich ist diess wunderbar und wäre vollkommen unverständlich, wenn diese „tiefen Zusammenhänge“ sich auf einen unerklärlichen „Stimmungshauch“ reducirten und Goethe auch ursprünglich „mit der Sage nur gespielt“ hätte. Mehr aber als diese ästhetische „Stimmung“ bringt eben die moderne Exegese mit ihren philosophischen Reagentien nicht heraus. Alle diese Mittel, wie z. B. „ironische Lichter, mit welchen das Rationelle überall durch das Mythische durchscheint, die Illusion aufgehoben und wiederhergestellt wird,“ „das scharfe, kecke, springende Contrastleben“ und was dergleichen an sich richtige ästhetische Aperçus mehr sind, dringen nicht auf den Grund; sie beleuchten, statt „tiefe Zusammenhänge“ aufzudecken, nur die Oberflächen der Dichtung.

Vischer sagt: Goethes Jugendwerk habe vermöge seiner ganzen Natur einen anderen „Stil“ nicht vertragen als den des „geistdurchdrungenen germanischen Realismus,“ der aber eine geschlossene Composition so gut zulasse und fordere wie der „classisch-idealistische.“ „Bei einem Stoff wie der des Faust mag der Dichter nach dieser Seite besondere Nachsicht ansprechen dürfen, aber er darf nicht

meinen, damit sei jede Willkür zugedeckt, jedes Schlendern erlaubt.“

Ich bin der Meinung, der Stoff des Faust habe gar keine Willkür, gar kein Schlendern erlaubt; er sei so ernst und schwer, dass jeder begreift wie Schiller schreiben konnte: ihm schwindle wenn er an die Ausführung denke; jedoch nicht sowohl, wie Schiller meinte, wegen des Umfangs der Aufgabe, der „Totalität der Materie“ — denn diese hat, wie die Faustsage zeigt, ihre bestimmten Gränzen — als vielmehr wegen der Tiefe des Problems, welches künstlerisch zu bewältigen war. „Was mich so viele Jahre abgehalten hat, wieder an den Faust zu gehen,“ schreibt Goethe 1798, „war die Schwierigkeit den alten geronnenen Stoff wieder ins Schmelzen zu bringen. Ich habe nun auf Cellinische Weise ein Schock zinnerne Teller und eine Portion hartes trockenes Holz daran gewendet, und hoffe nun das Werk gehörig in Fluss zu erhalten.“ Diese zinnernen Teller und dieses alte Holz, meint Vischer, seien jene Bestandtheile des ersten Theils der Tragödie wo der Dichter „allen Boden der Wirklichkeit uns unter den Füssen wegzieht und in Träumen eines Delirirenden umwirbelt, so dass statt Phantasie nur Phantasiren eintritt“ — Bestandtheile die „seit der Veröffentlichung so mannichfachen Anstoss gegeben haben:“ die Walpurgisnacht und der Walpurgisnachtstraum.

Ueber den letztgenannten urtheilt Vischer: es sei „ein Epigrammenhaufen, gute und schlechte, viele darunter von rein ephemerer Bedeutung, das Ganze eine Einstreuung von satyrischem Häckerling in ein ewiges Gedicht, die ein unverantwortlicher Leichtsinn zu nennen“ sei. Auch die Walpurgisnacht gehöre nicht herein; denn so sehr es auch der Dichter vermocht

habe uns in die irre Traum- und Zauberstimmung zu versetzen, so verfehle doch das Ganze, dessen Theile mit der denkbar gründlichsten Verachtung aller Einheit zusammengewürfelt seien, seinen Zweck. Es lasse sich nicht etwa ein mythisches Bild denken, eine dem Prolog im Himmel gegenübergestellte Versammlung der höllischen Heerschaaren um Beelzebub, worin philosophische Offenbarungen über das Böse vorkämen, die tiefer wären als diejenigen, welche in Charakter und Thun des Mephistopheles poetisch niedergelegt seien: „eben daran dass dem Ganzen kein Mittelpunkt zu geben war, hätte Goethe zum Bewusstsein kommen können, dass er den ganzen Brockeneinfall opfern müsse."

Das sind die Früchte der absolut vagen Vorstellung von „Faust" als dem „Bilde der strebenden Menschheit." Zwar will Vischer, „wie natürlich, zugeben dass auf dem realen Boden einer reichen glänzenden Welt voll sinnbetäubender, geistgewürzter Zerstreuungen, in welche Faust zu führen gewesen sei, dämonische geisterhafte Motive nur ganz zulässig wären;" allein die Natürlichkeit geschweige denn die Nothwendigkeit solcher Motive ist aus Vischers Voraussetzungen über die Idee der Dichtung gar nicht zu folgern. Von der „reichen glänzenden Welt" ist im ersten Theile nichts zu sehen; die „Zerstreuungen" Fausts tragen vielmehr einen specifisch beschränkten Charakter. Dagegen folgt jene Nothwendigkeit „dämonischer Motive" ganz gewiss aus dem Stoff der Tragödie, aus dem Inhalt der Faustsage und somit aus der Faustidee selbst. Aus eben diesem Stoffe folgt die Nothwendigkeit — zwar nicht des Allegorisirens, Mystificirens und Satyrisirens, deren Eindringen in die erwähnten Bestandtheile der Dichtung Vischer

mit Recht beklagt — wohl aber des hier, wie in anderen Scenen, so stark hervortretenden Elements der Geschlechtsliebe, dessen specifische Bedeutung in Goethes Faust Vischer zwar nicht, wie die meisten Ausleger modernen Schlags, einfach ignorirt, aber doch gänzlich verkennt, wenn er seinem an sich gewiss löblichen Widerwillen gegen die Obscönitäten der Brockenscene u. a. die Worte leiht: „Goethe hat seinen Faust nicht für zu gut geachtet um ihn als Ablagerungsgrube für solche Phantasieen zu behandeln.“ Mit Rücksicht auf die Gedankenstriche beim Tanze mit den Hexen äussert er insbesondere: „In einer Handlung, welche die Epoche in Fausts Leben, die hier darzustellen war, nicht phantastisch uneigentlich, sondern phantasiereich eigentlich darstellte, müsste Faust tief in die Wirbel des Sinnengenusses gerissen werden; sollen wir aber annehmen, er treibe Dinge, die dem entsprechen, was hier ekelhaft angedeutet wird, so ist er ein Schwein geworden, an dem nichts mehr zu retten ist.“

Diese Kritik verräth das Ungenügen der dem Verfasser über den Stoff der Tragödie zu Gebot stehenden Begriffe. Wir kommen darauf ausführlich zurück; beiläufig nur soviel, dass der „Mittelpunkt“ in den „Offenbarungen über das Böse“ des Dichters ursprünglicher Intention und dem Motiv der Sage gemäss allerdings nicht allein denkbar, sondern auch irgendwie darstellbar sein musste, wie denn auch ein bedeutsamer Anlauf dazu in den Paralipomena „Gipfel des Brockens“ genommen worden. Hier sehen wir „Satan auf dem Thron,“ nachdem er aus „Feuersäulen“ und „Rauchqualm“ hervorgetreten: „grosses Volk umher, Mephistopheles und Faust stehen im nächsten Kreise.“ Der Oberste des Finsterreichs

offenbart den um ihn versammelten Gläubigen „die herrliche Spur des ewigen Lebens der tiefsten Natur" — in Wollust und Habgier. In besonderer Audienz tritt noch die Niedertracht auf, und in „tieferer Region" der Blutdurst. Es sind nur abgerissene Fäden des Gesammtgewebes, sie gehören aber in dessen Mitte und entstammen der ursprünglichen hochgenialen Conception, da der Dichter seiner Faustidee noch vollkommen mächtig war; obschon sie nicht sowohl wegen der Anstössigkeiten als weil sie des Abschlusses entbehren, ausgelassen wurden. Jedenfalls ist es eine völlig willkürliche Behauptung, der Dichter habe „wohl nie ernstlich daran gedacht, diese Scenen seiner Faustdichtung einzuverleiben." *)

Mit diesen Scenen darf man es also nicht so leicht nehmen, noch weniger sie auf Rechnung eines blossen Stilwechsels setzen; obwohl angesichts des „Intermezzo," sowie einzelner Stellen der „Walpurgisnacht," endlich des ganzen zweiten Theils das strenge Urtheil Vischers nicht ohne Grund ist: „Die wachsende Einseitigkeit, womit Goethe sich in den classischen Idealstil einlebt, wirkt Jahrzehend um Jahrzehend als Ursache der Verschleppung des tiefsten aller seiner Werke, dringt, nachdem sie sich in natürlicher Consequenz zur Allegorien-Spinnerei ausgebildet hat, in den Faust selbst ein und zersprengt den ursprünglichen Charakter des Gedichts." Nur sollte dieses Urtheil den Schwerpunkt nicht auf die Form, sondern auf den Inhalt legen. Freilich hängen beide in Sachen der Poesie zusammen, und das Verdienst

---

*) Fr. Strehlke, Paralipomena zu Goethes Faust. Stuttg. 1891 S. 35.

Vischers, die ganze Schwäche jener zuerst mit Entschiedenheit blossgelegt zu haben, will ich durchaus nicht schmälern. Was insbesondere den zweiten Theil betrifft, so spricht Vischer seine Verwunderung aus, in dem darüber entbrannten Streit in der Litteratur vereinzelt zu stehen, und tröstet sich mit der Ueberzeugung, dass die Mehrheit der Faustleser für ihn stimme, aber sich nicht die Mühe nehme, zu schreiben was sie über diesen zweiten Theil denke, weil sie meine: es verstehe sich zu sehr von selbst, „als dass ein gesunder Kopf daran zweifeln könne, dass hier eine Welt von abstrusem Dunkel und Ungeschmack vorliege.“ In der That ein schlimmes Zeugniss gegen die schreibende Minderheit! Aber das Alleinstehen Vischers kann nur der modernen Faustlitteratur gegenüber behauptet werden: die älteren Litterarhistoriker und Kritiker von Bedeutung waren der Mehrheit nach in der Hauptsache ganz mit ihm einverstanden, wie denn Vilmar sein Urtheil geradezu in den Worten zusammenfasst: „Nach fünfzig Jahren wird dieser ganze zweite Theil fast ganz ohne Verständniss, mithin auch ohne Interesse sein, während der erste Theil als ein unvergleichliches Meisterwerk noch nach Jahrhunderten die Bewunderung der kommenden Geschlechter erregen wird.“ Heutzutag dagegen sind wir so weit in dem Verständnisse dieser „Welt von abstrusem Dunkel und Ungeschmack“ fortgeschritten, dass dieselbe nicht allein vor dem gebildeten Theater-Enthusiasten mit scheinbarem Erfolg aufgeführt wird, sondern auch in einer Universitätsvorlesung an der „Centralstelle deutscher Geistescultur“ gesagt werden darf: „Ich zweifle nicht dass eine Zeit kommen wird, wo Aufführungen des zweiten Theils des Faust vereint mit dem ersten sich zu wirk-

lichen dramatischen Volksfesten gestalten könnten“ (H. Grimm)!

Konrad Schwenck, in der Sache mit Vilmar einig gehend, fand „Gewandtheit, Kraft und Natürlichkeit der Sprache noch in reichem Maasse“ an diesem zweiten Theil zu loben; während Vischer gerade „das Unnatürliche, Schnörkelhafte, Senile, ja Kindische des Versstils“ hervorhebt. Es ist nicht meine Aufgabe unseren grossen Dichter gegen die burschikose Form dieses Urtheils zu verwahren. Leider darf man nicht die ganze Schuld auf das hohe Alter Goethes schieben; denn die Anfänge dieses Stils zeigen sich, wie Vischer mit Recht geltend macht, schon früher, z. B. in „Pandora.“

Was alles aus dem zweiten Theil des Faust heraus- und in denselben hineininterpretirt worden ist, mag als gelehrte Leistung nur in Deutschland möglich sein. Vischer hat deshalb nicht Unrecht wenn er sagt: die wahre Pietät erzeige dem Dichter einen Dienst, indem sie allen vor den Räthseln dieses Gedichts und noch mehr vor deren Auslegung Scheugewordenen zurufe: „Lasst's ruhig liegen, da findet ihr nicht den wahren Goethe!“ Etwas aber spricht denn doch zur Entschuldigung dieser stets wiederholten Versuche, die Dunkelheiten des zweiten Theils aufzuhellen und dessen buntscheckige Aufzüge in Zusammenhang zu bringen: nämlich das noch immer unbefriedigte Bedürfniss eines einheitlichen Verständnisses des ersten Theils, dem man auf diesem Wege leichter beizukommen meint, weil man sich nicht ausreden lässt, der zweite Theil müsse die richtige Fortsetzung des ersten sein. Und hier hat der Dichter selbst, nachdem die Commentatoren ihm erst auf die Untiefen des „Fragments“ aufmerksam gemacht, wie

wir gesehen, das Seinige dazu beigetragen, dass man entweder die Aufgabe viel zu weit fasste oder, im vollendeten ersten Theile nicht minder als im „Fragment," nur kostbare, auf eine Schnur gereihte Perlen, nicht aber ein poetisches Kunstwerk zu sehen vermochte. So urtheilte, schon früher, Julian Schmidt: „Alles Einzelne im Faust, wenn man ihn als Fragment betrachtet, ist bewunderungswürdig schön und im höchsten Sinne wahr; fassen wir ihn aber im Zusammenhang, so werden alle Verhältnisse und Perspectiven verwirrt, alle Empfindungen und Ereignisse treten in ein falsches Licht, und selbst unserem Gewissen wird auf die härteste Weise Gewalt angethan." Er bemerkt weiter: zur Zeit der Veröffentlichung des Gedichts in seiner fragmentarischen Gestalt (1790) habe man der Poesie noch nicht die Aufgabe gestellt gehabt reine Gedanken wie in einem dialektischen Process auf der Bühne zu entwickeln, und es sei niemand eingefallen den Faust als ein philosophisches Lehrgebäude zu betrachten, in welchem jede Scene mit höherer symbolischer Nothwendigkeit ihre Stelle fände. Man habe das „Volksbuch im schönsten Sinne" genommen wie es war und dargeboten war, als „ein Fragment"; erst nach dem Versuche des Dichters diesen einen scheinbaren Abschluss zu geben (1808), „beginnen die Commentare die ihn selbst überzeugten: er habe ein Kunstwerk im höheren Stile geschaffen. Ja, er nahm es später sehr übel wenn man das Gedicht in der alten Weise loben wollte, wie wir aus Ludens Denkwürdigkeiten entnehmen."

War so der Rahmen zuerst zu eng gezogen, so wurde er nun zu weit und immer weiter, bis man zuletzt ins Gränzenlose sich verlor und die historisch-

ästhetische Erläuterung allein noch festen Boden unter den Füssen zu haben schien. Allein das Bedürfniss das Einzelne in seiner höheren Einheit zu begreifen, lässt sich nun einmal diesem „Faust“ gegenüber nicht zum Schweigen bringen, und hier ist bei Vischer rühmend hervorzuheben, dass er, obwohl auch seine Faustidee gar sehr ins Weite und Leere fällt, doch überzeugend jene von Düntzer, Köstlin u. A. vertretene Ansicht widerlegt, als dürfe man, weil es dem Dichter nur „um ein concretes Lebensbild zu thun“ gewesen sei, keine allgemeine oder symbolische Bedeutung darin suchen.

Vischer bestimmt den Begriff des Symbolischen dem Allegorischen gegenüber, welches lediglich „unlebendiges Product der Phantasie im Dienste der Reflexion“ sei, als ein Gebilde der Poesie, das durchaus anschaulich, concret, lebendig, stimmungsvoll sei, von dem aber Strahlen allgemeiner Bedeutung ausgehen, welchen wir ungesucht eine ganz besondere Intensität und Tragweite*) zuerkennen müssen, so dass das Verhältniss der Bedeutung zum Bilde das eines fühlbaren Plus ist, besonders wo das Bedeutungsvolle daraus erwächst, dass ein Gedanke durch ein das Naturgesetz irgendwie übersteigendes (transcendentes, mythisches) Bild versinnlicht wird.“ So ist Faust, obwohl ganz concretes Individuum, nach Vischer nicht sowohl typisch wie z. B. Valentin — das Musterbild eines derben frischen Landsknechts — als vielmehr symbolisch, weil „die Stärke und Tiefe seines unge-

---

*) Dieser schon von Schopenhauer auf den Kanonirplatz verwiesene Gallicism *(la portée)* erfreut sich heutzutage „weitesttragender“ ja „weittragendster Bedeutung“. So spricht C. A. H. Burkhardt in der Allg. Ztg. von der „ganzen Tragweite Goethe'scher Muse“.

duldigen Strebens ihn uns ungesucht zum Repräsentanten alles sich überstürzenden Idealismus macht.“ Nur hieraus sei es erklärlich, dass um dieses Individuum ein moderner Dichter „den lieben Gott und seine Heerschaaren, den Teufel miteinbegriffen, bemüht.“

In Faust sieht deshalb Vischer „das Bild der strebenden, im Ueberstuz des Strebens sich verirrenden, aus dem Fall erstehenden, mit ihrem Urquell sich versöhnenden Menschheit.“ Und so steht es ja auch im Prolog. Aber hat nicht Goethe selbst gesagt: es sei diess keine „Idee“, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im besonderen zu Grunde läge? Dasselbe gilt von dem noch vageren Resultat Köstlins:*) es handle sich im Faust um die Frage nach dem „echt und rein Menschlichen, um Thaten und Leiden, Freuden und Schmerzen der nach voller menschheitgemässer Befriedigung strebenden Menschenbrust.“ Auch dieser Interpret kann sich auf des Dichters eigene Worte berufen: „Den Beifall, den das Werk nah und fern gefunden, mag es wohl der seltenen Eigenschaft schuldig sein, dass es für immer die Entwicklungsperiode eines Menschen festhält der, von allem was die Menschheit peinigt, auch gequält, von allem was sie beunruhigt, auch ergriffen, in dem was sie verabscheut, gleichfalls befangen, und durch das was sie wünscht, auch beseeligt worden.“ Aber wahrlich „sehr entfernt“ lagen nach seiner eigenen Versicherung (in der Anzeige der Uebersetzung von Stapfer) „solche Zustände“ dem greisen Dichter, als er nur diese gänzlich verschwommene und eben des-

*) Goethes Faust, seine Kritiker und Ausleger, von Dr. Karl Köstlin. Tübingen 1860.

halb leere Idee von seinem Jugendwerk übrig hatte. Mit so unbestimmten Reminiscenzen war die verblichene Farbenpracht seiner ursprünglichen Faust-Conception nicht wieder aufzuerwecken.

Es war eben nur eine Auslegung seiner „Träume,“ wie er sie von Schiller sich erbeten hatte, jene „Totalität der Materie,“ die dieser im Faust finden zu müssen glaubte, obwohl er andrerseits nicht vergessen hatte, dass der Dichtung ein, wenn auch weites und tiefes, doch ganz bestimmtes Thema zu Grund liegt, nämlich die deutsche Version der uralten Magussage, die Sage vom hochbegabten, aber hoffärtigen Doctor der Theologie, der ein Weltmensch wird und, um der verschlossenen Natur alles abzuzwingen wonach ihn gelüstet, sich der Magie ergibt, dem Bösen seine Seele verschreibt und nach einem tollen Leben mit Schrecken endet. Das war bis auf Goethe der Stoff der Faustidee. Und bei der Betrachtung auch seiner Faustdichtung wird man doch wohl, mit Erlaubniss der modernen Exegeten, von der Ansicht auszugehen haben: „dass dieselbe in einer inneren Verbindung mit der Sage steht, und deren Grundgedanke, nur zeitgemäss verändert, stehen geblieben ist“ (Gervinus).

Aber dieser Grundgedanke bedarf, wenn die eben so mächtige als dunkle ursprüngliche Idee des Gedichts erkannt werden soll, einer gründlichen Beleuchtung bis in die Abgründe menschlicher Erkenntniss. Da ist es freilich leichter den alten Plunder, der nach moderner Ansicht wohl den Stoff zu einem Puppenspiel, nicht aber für ein Werk wie Goethes Faust bietet, beiseite zu werfen; wenn auch ihre Hauptautorität in Sachen unserer dramatischen Poesie, Lessing, bekannt hat: das Volksschauspiel von

Dr. Faust habe „eine Menge Scenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen.“ Um so ungebundener mag sich die Phantasie in der Betrachtung der „inhaltschweren Stellen“ des Gedichtes ergehen. Zu der auch von Vischer versuchten speculativen Beleuchtung genügt sein „Monismus“, d. i. die altbekannte, nur umgetaufte Spinozistisch-Hegelsche All-Eins-Lehre eben durchaus nicht, mag sich sein ästhetischer Scharfblick und Geschmack auch in reichem Maasse betheiligen. Daher sehen wir denn auch ihn der ausgetretenen Spur derer folgen, welche in jeder wirklichen oder scheinbaren Abweichung Goethes von der Sage einer „Vergeistigung“ derselben erkennen wollen und dem Dichter „Vertiefungen“ imputiren, wo mit grösserem Rechte von Verflachungen die Rede sein könnte, wenn ihre Auslegung die richtige wäre. Glücklicherweise ist diess bei dem Grundstock der Dichtung nicht der Fall.

Dass wir uns in Faust, als dem Träger einer so gewaltigen Idee, gute und böse Anlagen auf hoher Potenz denken müssen, und dass in diesem Faust, der im Beginn der Handlung vom Ekel am Schulwissen zur Magie übergegangen ist, ein mächtiger „Wissensdrang“ lebe, versteht sich von selbst; aber dass deswegen das Motiv der Beschwörung „die rohe Triebfeder der Faustsage, Genusssucht und Uebermuth,“ von Goethe zu „reinem Wissenstrieb vertieft“ worden sei, ist eben so fehlgetroffen, als dass diese „Vergeistigung“ unmittelbar mit der anderen Vergeistigung gegeben gewesen sei, wodurch aus dem Teufel, der im Volksbuch dem Faust nach einer düsteren Beschwörung erscheine, der Erdgeist, „der personificirte Inbegriff des Naturlebens auf unserem Planeten,“ gemacht sei. Der reine Wissenstrieb, dem

es nur um die Erkenntniss dieses Naturlebens zu thun gewesen wäre, hätte nicht einmal zur Beschwörung des Erdgeistes, geschweige des Mephistopheles geführt, Faust hätte sich an dem Zeichen des Makrokosmus begnügt:

Welch' Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens —
Dahin die welke Brust sich drängt.

Mit dem Erdgeist hat es also eine andere Bewandtniss. Vischer meint auch in dieser Gluth der Empfindung noch reinen Wissensdurst sehen zu dürfen, da das Wissen für Faust ein essentielles Sichineinssetzen, ein Identischwerden mit dem Gegenstande sei; allein von dieser bedeutsamen Einsicht macht er nicht die richtige Anwendung, denn dieses „Mystische in Fausts Erkenntnisstrieb“ geht eben damit über das rein theoretische Interesse weit hinaus, und es ist verfehlt, aus den Worten des Erdgeistes: „Du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir,“ zu folgern das „Begreifen“ sei Fausts Motiv, wovon alles ausgehe; Faust glaube dem Erdgeist zu gleichen, weil er ihn zu begreifen glaube, das erste sei also der Erkenntnissdrang. Denn glaubte Faust zu begreifen, so würde er weder einen Drang danach haben noch von der Erscheinung des Begriffenen vollständig niedergeschmettert werden. Nein, er vermisst sich, kraft seines eben so innigen Naturgefühls als Lebensdrangs, womit er den Geist „mächtig angezogen, an seiner Sphäre lang gesogen,“ diesem zu gleichen, weshalb er auch nach dessen Donnerwort mit dem Rufe zusammenstürzt: „Nicht dir? wem denn? Ich, Ebenbild der Gottheit! und nicht einmal dir?“

Ueberhaupt aber wäre ein „reiner Wissensdrang“ ohne bestimmte Richtung, ähnlich dem Hegelschen

„reinen Sein,“ durchaus leer, wenn er nicht durch das ihm vorschwebende Ziel sowohl als durch die ihm einwohnende Tendenz Inhalt und Werth hätte. Das Drängen an sich, als Ausfluss der durch das Bedürfniss und das diesem entsprechende Lustgefühl erregten Natur, ist ethisch gleichgültig; es fragt sich wonach es den Menschen drängt. In der auf Werthbestimmung nicht gerichteten, rein theoretischen Sphäre findet deshalb auch kein Drang statt. Die „Ueberstürzung“ ist da entweder blosse Ungeduld, auf welche denn auch Vischers Raisonnement hinausläuft; oder sie tritt aus dieser Sphäre heraus.

Der über seinen Zirkeln brütende Gelehrte ist stillvergnügt und selbstvergessen, und auch ein Wagner*) rühmt sich seines Wissensdrangs: „Zwar weiss ich viel, doch möcht' ich alles wissen.“ Seine Ungeduld wäre nur durch sein phlegmatisches Temperament gemässigt. Anders Faust! Ohne die Fragen zu beantworten, von welcher Art sein Wissensdurst sei und wie er entstanden, versteht man seinen Zustand nicht im mindesten. Es ist nicht etwa damit abgemacht dass man auf „die Wahrheit“ als sein hehres Ziel hinweist. Absolute Erkenntniss setzt absolutes Wesen voraus. Nun ist man gleich damit bei der Hand zu sagen: das sei gerade das echt Faustische, dieses Sichineinssetzen mit dem Absoluten; es bleibt aber nichtsdestoweniger eine leere Phrase, ohne psychologische Realität, und der offenbarste Widerspruch

---

*) In einem später entstandenen „Allgemeinen Entwurf“ setzt der Dichter den Wissensdrang Fausts mit dem Wagners und des Schülers folgendermaassen in Gegensatz: „Helles, kaltes wissenschaftliches Streben: Wagner. Dumpfes, warmes wissenschaftliches Streben: Schüler.“ Dagegen Faust: „In der Dumpfheit Leidenschaft.“ Weimarer Goetheausgabe 14, S. 287.

mit dem Selbstbekenntniss: „Bilde mir nicht ein was rechts zu wissen.“ Aber die brennende Sehnsucht danach, der „Unendlichkeitstrieb?“ Um sich nach etwas zu sehnen muss, man es kennen und lieben, wenigstens daran glauben:

> Komm! hebe dich zu höhren Sphären!
> Wenn er dich ahnet, folgt er nach —

mahnt die Stimme der *Mater gloriosa* die Seele Gretchens. Faust glaubt aber in Wahrheit nur noch an ein Naturleben und die dahinter verborgenen Mächte:

> Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,
> Woher die holde Nachricht tönt.

Nur weil er sich „ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit, sein selbst genoss in Himmelsglanz und Klarheit,“ weil seine „freie Kraft sich ahndungsvoll vermass“

> Schon durch die Adern der Natur zu fliessen
> Und schaffend Götterleben zu geniessen,

weil er sich „zu hoch gebläht“ und zu tief gefallen, hat er, dem kein Licht von oben mehr leuchten will und „lange vor allem Wissen ekelt, sich ein Licht von unten angezündet, um in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften zu stillen“ und sein besseres Selbst „im Rauschen der Zeit, im Rollen der Begebenheit“ zu betäuben.

Dem „reinen Wissensdurst“ folgt bald der Bund mit Mephistopheles, dem „Flüchtling der Hölle“. Das passt nicht. Was wird also aus diesem Teufelsbündniss gemacht? „Der Pact, in seiner Tiefe gefasst,“ ist nach Vischer nichts anderes als die Intention der „gegenseitigen Durchdringung“ beider. „Die Copula jener zwei Geister, die der Mensch ist, der Durchdringungskampf beider heisst in der mythischen Sprache des Dichters: Vertrag zwischen Faust und Mephisto-

pheles.“ Diese merkwürdige weitere Vergeistigung und Vertiefung der Faustsage entfaltet Vischer in einem Quodlibet von Gegensätzen: „Faust und Mephistopheles sind gleich Subject und Object, gleich Individuum und Welt, gleich Idealismus und Realismus, gleich Vernunft und Verstand, gleich Pathos und Ironie, gleich Universalismus und Concentration der Richtung, gleich Streben und Stillstehen, gleich Freiheit und Beschränkung, gleich Geist und Sinnlichkeit, gleich That und Genuss.“ Und „das Facit dieses Durchdringungsprocesses ist das höchste Gut.“

Damit verhält es sich so: Faust fehlt im Grunde nur darin dass er kein Maas hält, dass er „die Mittelstufen überspringt, alles oder nichts wissen und geniessen will, sich überstürzt.“ Leicht sei vorauszusehen dass diess auch zu schwerer Schuld führen müsse, wie denn Mephistopheles das Ueberspringen der Schranken der Pflicht meine wenn er sagt: „Damit du losgebunden frei, erfahrest was das Leben sei.“ Wenn es gut gehe mit der „Wette,“ werde Faust zu gesammeltem Wirken „für den Weltzweck“ übergehen, daran sein Genügen und damit das höchste Gut finden. Dieses Vischersche Gut der Güter ist jedoch zugleich „Illusion, die schönste unter den Einrichtungen der Natur“; denn die Thätigkeit, auch „das Wirken für den Weltzweck,“ gewährt nur eine „tragische Seligkeit:“ „wir sollen und müssen uns darüber täuschen was wir erreichen, Lust und Illusion sind untrennbar. Der Vernünftige will sie. Das Leben ist ein Theater; der Naive sitzt darin mit einer Täuschung als geschehe wirklich was ihm vorgespielt wird, der Blasirte mit gar keiner Täuschung, als mit der, dass es interessant sei wenn er noch hineingeht, da er doch keine mehr hat; der richtige Mensch freut

sich am inhaltsvollen Schein, obwohl er den Schein als Schein weiss. Doch das Bild hinkt, denn das Leben ist kein Theater, wir spielen ja mit, oder vielmehr, weil wir selbst auf der Bühne sind, ist es kein Spiel, sondern ein Wirken.“ Demnach wirken wir alle als höhere Schauspieler! Der Inhalt, das „eigentlich Werthvolle“ dieser „Thätigkeit an sich“, die zugleich „Arbeit für den Weltzweck“ sein soll, bleibt mit diesem selbst im Dunkeln.

Einer Kritik dieser der späteren Conception Goethes, wie sie im „Prolog im Himmel“ hervortritt, angelehnten Faustidee könnte ich mich schon um deswillen entschlagen, weil deren Ausführung in dem von Vischer allein behandelten ersten Theil auch nicht einmal versucht ist. Es sei nur bemerkt, dass Vischer selbst genöthigt ist zu seinem Maasbegriff etwas hinzuzunehmen was nicht die Form, sondern den Inhalt des „Strebens“ betrifft. Er sagt nämlich: Faust kenne so wenig als Maas und Schranke „die Resignation, das Streben nach einem Ziele, den Wanderschritt“ (*vulgo* Fortschritt), weil er „von keinem Kern, keinem Inhalt, keinem wahren Werth irgend einer Lebensform etwas wissen“ wolle. Damit verurtheilt Vischer selbst seine Ueberstürzungstheorie, und wir halten es in solchem Falle mit Faust, wenn er, einmal irre geworden an seiner wahren Lebensaufgabe, von der illusionsseligen Streberei für einen trügerischen Weltzweck nichts mehr wissen will, sondern die ganze Komödie und „vor allem die Geduld“ sie mitaufzuführen verflucht.

Die „Vertiefung“ des Pacts mit dem Bösen gerechtfertigt zu sehen, ist sehr merkwürdig. Dass Mephistopheles, obwohl „gewohnt incognito zu gehen,“ und obwohl er, von der „Cultur beleckt, Hörner,

Schweif und Klauen abgelegt“ und sich zur Verdeckung des Pferdefusses „falsche Waden“ angelegt, als leibhaftiger Teufel auftreten und handeln sollte, beunruhigt selbst das ästhetische Gewissen des modernen Kritikers. Sagt er uns denn nicht selbst: er sei schon „längst ins Fabelbuch geschrieben“? „Wir werden doch wohl nicht am Ende gar noch an Teufel oder an den Teufel glauben sollen!“ Aber wir müssen ihm doch wohl als dramatischer Person seine Ehre lassen:

Du zweifelst nicht an meinem edlen Blut!

Ist etwa der Geist im Hamlet nicht als Geist sondern als Einbildung vorzustellen, weil Shakespeares erleuchteter Leser an keine Geister-Erscheinungen glaubt?

Faust erklärt Sinn und Zweck der Verschreibung unverhüllt, in der offenbar der älteren Arbeit angehörigen Stelle: „Nur keine Furcht dass ich das Bündniss breche.“ Denn um ein Bündniss handelt es sich, nicht um eine blosse „Wette“, und Faust antwortet hier auf die Erinnerung des Mephistopheles: „Blut ist ein ganz besondrer Saft!“ Nach Vischer soll dabei ein Glück verheissender Seelenbund zur Erzeugung des vollkommenen Menschen herauskommen. Daher findet er die diabolische Einladung des Mephistopheles zum Antritt des neuen Lebensgangs „behaglich“, die Aufforderung zum Bunde selbst, den er in der „Wette“ aufgehen lässt, „ganz naturgemäss“ in die Mitte zwischen Fausts Fluch und den Abschluss des Vertrags eingelegt, endlich das Verschreiben mit Blut „einfach der Sache gemäss eingeschoben“. Das soll der Inhalt der Scene sein!

Es ist richtig, sie trägt mehr als irgend eine andere die Spuren der Flickarbeit zur Vermitte-

lung der alten Dichtung mit dem neuen „Plan"; aber die ursprüngliche Conception weist keinen Faden eines solchen Ideen-Gewebes auf, und ihr ist Goethe, fast wider Willen, trotz des späteren Plans im Ganzen und Wesentlichen treu geblieben. Faust gibt sein „Jenseits" preis, verpflichtet sich, wenn ihm Mephistopheles im Diesseits zu Diensten sein wolle, diesem nach Ablauf seiner irdischen Lebenszeit anzugehören:

Dann mag was will und kann geschehn!

„In diesem Sinne kannst du's wagen", erwidert Mephistopheles: das weitere wird sich finden! Er hat was er will. „Verbinde dich; Ich gebe dir was noch kein Mensch gesehn." Und Faust weiss dass er keine wahren Güter zu erwarten habe, allein

Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit:

So weit reicht die ursprüngliche Conception dieser Scene, entsprechend dem Grundgedanken der Sage; die „Wette" ist, in vager Anlehnung an das Programm des Prologs, später, so gut es eben ging, damit verflochten.

Dass Faust das klare Bewusstsein hat, es könne ihm keine wahre Befriedigung aus dem Bündniss erwachsen, er werde nur von der Begierde zum Genuss taumeln und in diesem nach jener verschmachten, diese Einsicht widerspräche der alten Conception noch keineswegs, und die Wette, dass Faust nicht im Genusse beharren werde, kann füglich als renommistische Beschönigung des Bundes aufgefasst werden: denn dass ihm der Tod sicher ist, steht fest, darüber ist nicht zu wetten; er vermisst sich aber das unausbleibliche Ende noch abzukürzen, d. h. schon in

dem Augenblicke des Teufels zu sein, der ihn befriedigen werde. So allein hat die Wette einen mit der Verschreibung verträglichen Sinn: du dienst mir mit deinen Künsten zur Stillung meines verzehrenden Dranges; gelingt es dir, mich vor meinem Ende zu sättigen, „dann bist du deines Dienstes frei,“ dann „bin ich Knecht, ob dein, was frag' ich oder wessen.“ Gelingt es dir nicht, dann hast du mich zwar nach meinem natürlichen Ende kraft der Verschreibung; dann aber, falls je mit dem Tode nicht alles aus sein sollte, „mag was will und kann geschehn.“ So fasst die Sache z. B. auch Düntzer auf und ein unbefangener Ausländer, F. Blanchet *(„Le Faust de Goethe“, Strasbourg,* 1860 S. 60), welcher in der „Wette“ eine blosse Generosität Fausts über dessen vertragsmässige Verpflichtung hinaus sieht. Nur so findet auch Mephistopheles' Monolog nach der Pactscene Platz: „Den schlepp' ich durch das wilde Leben“ u. s. w. Der Teufel müsste wahrlich nicht nur ein „dummer Teufel“, sondern ein kopfloser sein, was Mephistopheles in den Augen der modernen Auslegung am wenigsten ist, wenn er seine Dienste versprechen wollte bloss auf Grund des mit Fausts Verlangen in directem Widerspruch stehenden Renommirens: „Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen“ u. s. w.

Unmittelbar zuvor sagt Faust: was kannst du armer Teufel geben? Nur Speise die nicht sättigt. Er erwartet keine Ruhe, nein, beschleunigten Wechsel: „Zeig mir die Frucht die fault eh' man sie bricht, und Bäume die sich täglich neu begrünen,“ d. h. das Tempo der ruhelosen Jagd nach Befriedigung im Genuss magst du mir beschleunigen, das ist deine ganze Kunst. „Mit solchen Schätzen“, antwortet Mephistopheles, „kann ich dienen;“ du wirst aber

doch, setzt er höhnisch hinzu, mit der Zeit in Ruhe geniessen wollen. Dagegen fährt Faust auf: Solang ich lebe, nicht! „Die Wette biet' ich," worauf Mephistopheles Topp! sagt. Heisst das etwa: ich wette dass du dich beruhigt auf ein Faulbett legen und dir selbst dabei gefallen wirst? Im Gegentheil, Mephistopheles weiss dass seine Speise nicht sättigt, sondern die Begierde nur steigert und den Menschen zu Grunde richtet:

Er soll mir zappeln, starren, kleben
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müsste doch zu Grunde gehn!

Diese Wette, bei der, wie schon Düntzer bemerkt hat, Mephistopheles gar nichts einsetzt, soll Faust im vollsten Maase gewinnen; aber zu seinem Schaden und zu Mephistopheles' Vortheil. Dass sich diess weder mit dem Prolog im Himmel noch mit dem zweiten Theil verträgt, ändert die Sache nicht.

Identificirt man mit Vischer die Wette mit dem Bündniss und der Verschreibung, so verliert diese, wie bereits Weisse hervorgehoben, zum grössten Schaden des tieferen Verständnisses des ersten Theils — „die Bedeutung eines organischen Motivs, wird zur blossen Spielerei." Vischer hält diese Ansicht jedoch für „längst widerlegt" und erachtet es als müssig sich noch darauf einzulassen. Es würde auch von seinem Standpunkt aus nichts dabei herauskommen; denn da hängen „die Begriffe des Bösen und der unerbittlichen Realität" dergestalt zusammen, dass Mephistopheles, wie erwähnt, geradezu den Realismus personificirt. „Schranke ist Negation" — ein von Hegel aufgewärmter Trugschluss Spinozas — der Geist der stets

verneint „stäubt“ in Folge dessen „in unendliche Mephistophelesse auseinander: er ist da, wo immer jemand lacht über den Stoss der Leidenschaft auf die Schranken und Felsen der Wirklichkeit, woran ihre Träume, ihr falscher Idealismus, ihr Uebermuth, ihr blinder Zorn zerschellen.“ Also etwa wie in Vischers „Reisebekanntschaft?“ Hiernach wird die dramatische Persönlichkeit des Goethischen Mephistopheles definirt als „ein Teufel der durch seinen täuschungslosen Verstand, seine Ironie zugleich der Realismus, der Geist der Erfahrung, der Gränze ist und dadurch Faust erzieht zur Einheit des Idealismus und Realismus.“

Und diese Einheit gründet sich, wie wir gehört haben, auf die Einsicht dass „die Illusion“, welche Faust in der so eben besprochenen Scene so ergreifend verflucht, „doch gut und recht“ sei; während Faust gleich darauf, in derselben Scene, den „unsinnigen Schluss“ mache: „Es gibt keine Illusion für mich; ich muss zugestehen dass sie doch Macht über mich hat, also will ich, in der Illusion zappelnd, sie verfluchen.“ In Wahrheit wäre diess nicht nur logisch sondern auch ethisch und dramatisch das Verkehrteste von der Welt, wenn besagte Einsicht das Motiv und Resultat der „Tragödie“ sein sollte. Diess ist aber so wenig der Fall, dass vielmehr am Ende dieser Tragödie — vom zweiten Theil handelt es sich nicht — Faust sich über die erziehende Thätigkeit des Mephistopheles, über dessen „täuschungslosen Verstand“ und die Bedeutung seines Humors noch viel weniger einer Illusion hingibt als am Anfange: „Mord und Tod einer Welt über dich Ungeheuer!“

Der Irrthum Vischers, als könnten die Kategorien des Pantheïsmus oder „Monismus“ zu dem Verständnisse der Dichtung ausreichen, findet zwar

in dem unläugbaren Umstand Entschuldigung dass Goethe selbst, in der Theorie, niemals vollkommen über die All-Eins-Lehre hinausgekommen ist; aber es bleibt nichtsdestoweniger ein Grundirrthum. Denn das Genie des Dichters, dessen philosophischer Bildung weit überlegen, hat unbewussterweise eine tiefere Natur- und Weltanschauung hervorgezaubert als er sich jemals in Begriffen zurechtzulegen verstanden. Nachdem aber das Bedürfniss hiezu, bei der Fortsetzung seines Faust, dringender geworden war, stand ihm sein Genius nicht mehr gleich willig zur Seite. Nur so verstehen wir, wie er Schiller bitten konnte ihm seine Träume deuten zu helfen. Die Faust-Fragmente stiegen vor ihm wie Traumgebilde auf. Denn nachdem das unvergleichliche Lustrum seiner wennschon ungebändigten so doch höchsten Productionskraft hinter ihm lag und er den „Faden“ der hochgenialen Dichtung verloren hatte, sah er in der tiefsinnigen Fausthandlung nur noch fratzenhafte, aus finsteren Zeiten stammende Schattenspiele, deren „schwankende Gestalten“ sich zuhöchst in blasse Allegorien oder gar todte Reflexionsschemata aufzulösen bestimmt schienen.

3.

Julian Schmidt.

In Hinsicht auf die genetische Beurtheilung stellt sich der gleichfalls zur alten Garde der Faustkritik zählende Julian Schmidt in seinem an die Arbeiten v. Löpers und Fr. Vischers anknüpfenden neuen Versuch über Goethes Faust*) im Grossen und Ganzen auf Vischers Seite, indem er die Dichtung in ihre verschiedenen Ideenkreise zu zerlegen unternimmt. Er findet „drei verschiedene Schichten" in Goethes Faust übereinander gelagert. „Ganz unten eine tragische, aus innerster Erfahrung aufgequollene Empfindung. Darüber eine auf Versöhnung ausgehende ernste Idee. Wieder darüber eine bunte Reihe mythologischer Bilder, voll Geist und Witz, aber aus der Traum- und Märchensphäre, mit einem komisch-phantastischen Leitton." Die Frage: ist der Faust, wie er als Ganzes uns jetzt vorliegt, ein dramatisches Kunstwerk? wird hienach verneint. Schmidt widerlegt die Ausführungen v. Löpers: die Helena sei der eigentliche Mittelpunkt des ganzen Gedichts, der Gipfel, nach dem von allen Seiten des Dramas

---

*) Preussische Jahrbücher. Bd. 39. Jahrg. 1877 S. 362 ff.

hingeblickt werde; die Heilung Fausts, die im thätigen Humanismus bestehe, sei eine ganz intellectuelle. Aehnlich bemerkte, sogar vom ersten Theil, schon Gervinus: Goethe habe „den Gehalt der Faust-Fabel aus der moralischen und theologischen Sphäre in die intellectuelle, in die pansophische seiner prometheïschen Epoche herübergezogen.“ Löper geht aber weiter, er behauptet: indem diese Heilung Fausts „als eine totale auf das Innerste des Geistes“ gerichtet sei, müssten „die religiösen Begriffe der Sünde, der Schuld und Busse“, müssten „die Aeusserungen des moralischen Gewissens ganz zurücktreten, denn auch Fausts Krankheit, wie sie der erste Theil schildere, sei ganz in das intellectuelle Gebiet verlegt;“ wir interessirten uns für ihn „nur wegen des Heroismus seines Geistes“.

Es wäre diess nach Schmidt eine niederschmetternde Verurtheilung des Dramas: „ein Held der aufhört unser Mitleid zu erregen, der nur unsere Bewunderung hervorruft, ist, dramatisch betrachtet, eine leere und langweilige Figur, und wenn es der Helena wirklich gelungen wäre ihren Geliebten in einen marmorkalten Gott zu verwandeln und das Problem aus dem psychologisch-sittlichen Gebiet ins rein intellectuelle hinüberzuspielen, so hätte sie den Geliebten dramatisch umgebracht.“ Uebrigens ist es in Wahrheit nichts mit dem durch die Vermählung mit Helena eingeimpften Heroismus. Schmidt nennt das Kind nicht beim Namen wie Vischer, der geradezu sagt: Faust und Helena bruten *in conspectu omnium;* aber er bemerkt mit Recht: die Vermählung führe zum Erlahmen aller Thätigkeit im ästhetischen Genuss und motivire die folgenden Acte in keiner Weise. So wenig wie das Heldenthum Fausts, der von sich

sagen muss: „Das ist die rechte Höhe, da zu befehlen wo ich nichts verstehe," ist, wie Schmidt zutreffend sagt, die fortwährende Läuterung des Charakters und der „thätige Humanismus" dramatisch dargestellt. Derselbe Faust, der „auf freiem Grund mit freiem Volke stehen" will, operirt bis zu seinem Ende nur mit Hilfe der Zauberei des Bösen, erträgt nicht einen einzigen freien Menschen und verschuldet „aus tollem Eigensinn" den Tod der ehrwürdigen Alten. Nach v. Löper freilich wäre „in jenen Scenen die Tragik alles menschlichen Thuns unnachahmlich schön dargestellt." In Wahrheit eine mit den Haaren herbeigezogene Tragik, die der natürlichen Auffassung so leicht keine Thräne entlocken dürfte!

So weit kann ich Schmidts neuen Versuch nur loben. Gegen die drei „Schichten" und „Versionen" lässt sich etwa einwenden, dass die dritte Version nur die versuchte Ausführung der zweiten sei, und dass im Grunde nur zwei grosse Massen zu unterscheiden seien, nämlich das unter der Herrschaft der ursprünglichen Conception, der echten und rechten Faustidee Gedichtete und das was entstanden ist, nachdem der Dichter diese seine intuitive Herrschaft über den gewählten Stoff verloren hatte und diesem mehr oder minder fremdartige Motive unterlegte.

Die älteste, tiefste, wichtigste „Schicht" ist als „tragisch gedacht", als „aus innerster Erfahrung aufgequollene, ahnungsvolle Empfindung" in allgemein formeller Hinsicht richtig bezeichnet. Desto schlimmer steht es aber mit Schmidts Urtheil über den Inhalt dieser „Schicht", von der er doch selbst bemerkt: „Goethes Faust war tragisch gedacht wie der Werther — nicht dass ihn der Teufel geholt hätte, wie im Volksbuch, aber er schloss ab mit einer ungelösten

Frage, mit einer schreienden Dissonanz.“ Nun höre man jedoch weiter: „Wie im Götz und Clavigo war ihm ein bestimmtes Material überliefert; dort aber konnte er reichlichen Geraucch davon machen; dem Volksbuch konnte er nichts weiter entnehmen als einige Namen und einiges Costüm; mit dem wüsten Aberglauben konnte er nichts anfangen . . . von der Faustsage blieb das Costüm, die Fabel.“ Wenn man unter Fabel eines Dramas dessen Haupthandlung versteht, so wäre diess wahrlich genug; so aber meint es Schmidt keineswegs, sondern ihm ist hier die Fabel nur ein leerer Barokrahmen, in welchen das Bild zu malen gewesen wäre. „Der eigentliche Gehalt lag in den lyrischen Ergüssen der damaligen Stimmung“: „Wer darf ihn nennen! Gefühl ist alles, Nam' ist Schall und Rauch! so fühlte Goethe, so konnte aber der mönchische Grübler des sechszehnten Jahrhunderts nicht fühlen, der sich soeben dem Teufel übergeben hatte“. Warum nicht? Der Faust des Volksbuchs ist gar nicht mönchisch, sondern ein fahrender Scholast, und pantheïstische Glaubensbekenntnisse, welche die Versuchung zum Bösen nicht ausschliessen und von welchen man behaupten darf: „So ungefähr sagt's unser Goethe auch,“ gab es bekanntermaassen unter den Schwarmgeistern des Reformationszeitalters bis ins siebzehnte Jahrhundert genug. Aber wie? „in den lyrischen Ergüssen der damaligen Stimmung“ läge „der eigentliche Gehalt“ der „tragisch gedachten“ dramatischen Dichtung? Da wäre sie am Ende doch nur eine Art lyrischer Anthologie in dramatischer Umrahmung, wie uns Schmidt denn auch zum Schlusse die nicht eben neue Mittheilung macht: „Der Faust ist ein Schatzkästlein der tiefsten Wahrheiten und der herrlichsten Bilder,

zu dem man immer wieder greift um sich an dem Einzelnen zu erquicken und zu erbauen.“ Er fährt aber fort: „Während der sechzig Jahre, die er daran schrieb, legte Goethe was ihn innerlich bewegte, von Zeit zu Zeit geheimnissvoll in dieses sein Lieblingsbuch. Was ihn aber bewegte, war der geistige Inhalt des Jahrhunderts.“

Weiter lässt sich der Rahmen einer Dichtung nicht ausdehnen. Schade dass es gleichfalls eine „niederschmetternde Verurtheilung“ der Tragödie wäre, wenn ihr jedes bestimmte dramatische Motiv, jede bestimmte tragische Idee und Entwicklung fehlte. In dieser offenbaren Rathlosigkeit greift man deshalb zu dem Leben des Dichters. Obwohl ich diesen Ausweg vom kritisch ästhetischen Standpunkt aus missbilligen muss, so will ich doch der Parallele Schmidts: „Faust als Magier ist Goethe in der Sturm- und Drangperiode“ nicht allen Werth absprechen; denn dem, der diesen Goethe genau kennen gelernt hat, ist damit immerhin auf den rechten Weg geholfen zum Verständnisse der Faustidee; aber eben nur auf den Weg, nicht zum Ziele.

Goethe, meint Schmidt, ging „diessmal nicht ganz in seinem Stoff auf.“ Diess liesse sich hören; vielleicht in der umgekehrten Fassung: der Stoff ging diessmal nicht ganz in Goethe auf. Aber weiter: „Mit dem wüsten Aberglauben war nichts zu machen,“ der Dichter konnte also nur „das Costüm“ der Faustsage entlehnen, nicht deren Sinn und Bedeutung. Ein so leeres Motiv wäre in der That geschickt gewesen zum allgemeinen Abladeplatz des Genies! Man vergisst dabei nur, dass dieses so lange es in seiner Blüthe steht, so nicht arbeitet; sondern den bedeutenden Stoff instinctiv sich auswählt, sich innig

von ihm durchdringen lässt und ihn schliesslich wieder durchdringt, — eine Wechseldurchdringung aus der dann das Kunstwerk entsteht. Nein, wahrlich nicht der vorgefundene Stoff, welcher bedeutender war als der eines Götz, eines Clavigo, eines Egmont, trägt die Schuld, wenn der Dichter nicht ganz darin aufging!

Nach so ungenügenden Voraussetzungen ist Schmidts Betrachtung der „ältesten Schicht“ unkritisch und irrt auch im Einzelnen; nichtsdestoweniger verlässt den geübten Litterarhistoriker sein Scharfblick nicht ganz. Der Makrokosmus soll die Natur, der Erdgeist die Geschichte bedeuten; der „erhabene Geist“ in der Scene „Wald und Höhle“ soll Spinoza sein. Das ist alles nicht richtig, beide Geister sind Naturgeister, der Erdgeist ist nicht gleich dem Mikrokosmus, dem Menschen, obschon er diesem näher steht. Aus diesem Näherstehen erklärt es sich dass Faust beim Anblick des Zeichens seine „Kräfte höher fühlt und wie von neuem Weine glüht“; hier vermag er die „unendliche Natur“ eher zu fassen. Denn ums Erfassen ist es ihm zu thun; es ist nicht richtig, wenn Schmidt sagt, die beiden Geister seien keine dramatisch agirenden Wesen, Faust verlange von ihnen keine Dienste, er wolle sie nur schauen; sie sollten ihm das Leben Gottes gegenwärtig machen. Nein, das blosse „Schauspiel“ genügt ihm nicht:

> Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!
> Wo fass' ich dich, unendliche Natur?

Der „Muth sich in die Welt zu wagen“ und gleich darauf das Entsetzen vor der Erscheinung des Geistes gelten allerdings dem Leben der Natur, nicht

dem „Geist der Geschichte“, wie Schmidt meint, obwohl auch die Natur ihre Geschichte hat. Hingegen ist es unbestreitbar, wenn Schmidt wie Vischer den Monolog in „Wald und Höhle“ einer späteren Entwicklungsstufe des Dichters zuschreibt, auf der dieser die Natur nicht mehr „mit wilder Sehnsucht“, sondern mit dem Gefühl erwiederter Liebe geliebt habe, und dass diess nicht mehr die ursprüngliche Faust-Stimmung sei.

Wäre Schmidt diesem von ihm mit Recht als solchen bezeichneten Widerspruch zwischen den älteren Scenen und der Scene „Wald und Höhle“ tiefer nachgegangen, so hätte er der Sache auf den Grund kommen können, zumal er sein Verständniss des Goethe von 1770 bis 1775, in welchem die Faustidee gährte und lebendig war, durch mehrfache Andeutungen bekundet. Ich rechne dazu namentlich seine Hinweisung auf den „vergötterten Waldteufel“. Er würde sich alsdann aber vor Fehlschlüssen gehütet haben wie folgender: „Die Hexenküche ist erst 1788 hinzugedichtet, also ist das ganze Motiv der Verjüngung erst nachträglich eingeschoben.“ Dieses Motiv gehört vielmehr recht eigentlich zur ursprünglichen Conception und ist zur Entwicklung der Handlung unentbehrlich; denn um in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften zu stillen, bedarf der schon alternde Faust bei seinem „langen Bart“ gerade der Zauberkräfte, und diese sind, wie v. Löper gegen Gottschall zu erinnern hatte, „ein nothwendiger Bestandtheil des Faust-Stoffs“: wer sie nicht zulassen will, „muss den Kern desselben, ohne den das Faust-Drama nicht denkbar ist, überhaupt verwerfen“. Wir haben bei Vischer gesehen, dass es der modernen Faust-Exegese mit dieser Ver-

werfung vollkommener Ernst ist, und auch Schmidts Grundauffassung läuft darauf hinaus.

Erst mit der „zweiten Version“ kommt nach Schmidt „eine ernste Idee“ in das Gedicht: aus dem Doctor des sechzehnten Jahrhunderts wird „allmählich unter Schillers Einfluss ein Repräsentant der strebenden Menschheit“. Der wahre Beruf der Menschheit ist nach Schmidt „unablässig nach den Ideen zu streben mit dem Gefühl sie nie völlig erreichen zu können. Dieser Gedanke wurde nun der Grundaccord der ganzen Tragödie“. Also auch wohl des ersten Theils, der unseren Repräsentanten mit seiner Ideenjagd zu Verführung und Todtschlag, auf den Blocksberg, zum Tanze mit den Hexen, zum Rabenstein und in den Kerker seines Opfers führt? Was liegt an diesem Teufelsspuk! er ist und bleibt „wüster Aberglaube“, von welchem heutzutage selbst in der Poesie kein eigentlicher Gebrauch gemacht werden darf. Aber Goethe hat es doch gethan, so ausgiebig gethan, dass dieser Spuk die Handlung vorn, hinten und in der Mitte bedingt! Einerlei, es ist alles nur Costüm; die „lyrischen Ergüsse“ das „Streben nach den Ideen“, das „Streben in der Form des Contrastes“ sind des Pudels Kern.

Hienach sind Faust und Mephistopheles „nicht der Verführte und der Verführer, sondern der feurige Idealismus und die auf's Empirische sich steifende Ironie“. Und diese „Form des Contrastes“ war um desswillen geboten, weil die Zeit, die sich in dem Gedicht abspiegelt „ihre Gestalt nur in dieser Form findet“. Diess könnte füglich von jeder Zeit behauptet werden, da beide Factoren thätig sind, so lange die Menschheit eine Geschichte hat, und läuft auf die beiden Seelen hinaus, die in Fausts Brust kämpfen,

keineswegs aber gleich Faust und Mephistopheles sind, sonst hätte es nicht zweier Personen bedurft.

Neue Motive zu dieser „zweiten Version“ des Faust bilden, nach Schmidt, der transscendentale Idealismus und die Antike. Damit stehen wir schon ganz in den Phantasmagorien des zweiten Theils. Wir beschränken uns auf ein kurzes Referat über das Neue in Schmidts „Versuch“. Dieses illustrirt seinen eigenen Satz: „Es hat sich über Goethes Faust ein Mythus gebildet, der an Umfang und Verwirrung den Mythus vom alten Faust bei weitem überragt“. Nach Schmidt erlöst der Faust Goethes sich selbst durch fortgesetztes Streben. „Zum Streben gehört die Kunst“. Natürlich! ebenso gut wie „das ungeheure Streben“ des Seismos und was nicht alles! „In diesem Sinn wurde jetzt das Motiv der Helena ganz symbolisch gewendet: Helena hatte Faust in einen Venusberg verlocken wollen (?), aber er bannt sie in das Gewölbe der absoluten Kunst“. Höchst merkwürdig! wie geht diess vor sich? „Als umgekehrter Pygmalion verwandelt er die Schöne, die ihm erscheint, in ein Bild, er fasst sie als Künstler. Mikrokosmus und Makrokosmus krystallisiren sich dem dichterischen Blick in die Gestalt eines schönen Weibes. Allein die blosse reine Schönheit gehört dem bildenden Künstler, der Dichter kann damit nichts anfangen. Die Kunst, die von den sittlichen Ideen sich löst, gibt keine höchste Befriedigung.“ Deshalb ist die Helena „nicht der Gipfel der Tragödie, nicht das versöhnende Motiv für Faust, d. h. (!) für Goethe gewesen“, ja sie ist „wie in Goethes Leben so auch ins Fausts Leben eine flüchtig spielende Erscheinung, die vorüberging“. Trotz des Gewölbes der absoluten Kunst!

Das versöhnende Motiv ist vielmehr „die reine Menschlichkeit“, welche nach Iphigenie alle menschlichen Gebrechen sühnt. Faust kehrt „ins deutsche Leben zurück, nachdem im Hochgebirg aus Helenas Gewand die „Seelenschönheit hervorgegangen und das Beste seines Innern mit sich fortgezogen.“ So steht es allerdings am Anfang des vierten Acts zweiten Theils zu lesen und muss also richtig sein.

Die dritte „Version“ der Dichtung „krystallisirt sich allmählich in eine allgemeine Umwandlung der Cultur, mit welcher die poetische Verherrlichung des Orients (der westöstliche Divan) zusammenfällt.“ In dieser seiner letzten „Metamorphose“ ergibt sich „der alte Proteus“, obwohl „Anhänger des Korans, reichlicherem Weingenuss (physisch und geistig) als in irgendeiner seiner früheren Metamorphosen.“ Da wird uns freilich alles verständlich! „Die Versuche Herders, die Wanderung der Götterbilder zu verfolgen, waren von verschiedenen Seiten wieder aufgenommen. Der Wissenschaft gereichte diess zum Segen; denn mehr und mehr klärte sich die Gährung: die Sanskrit - Literatur, die vergleichende Sprachforschung, die deutsche Mythologie blühten auf; aber für die Poesie ging daraus nur Verwirrung hervor. Diese nahm Goethe ironisch auf, und hatte er früher die Urwesen des deutschen Volksglaubens ausgemalt, so versuchte er es nun mit der classischen Walpurgisnacht. Diese ist der eigentliche Mittelpunkt für die dritte Version des Faust, vom Ganzen abgelöst, das köstlichste Possenspiel, das die Welt seit Aristophanes gesehen; aber in Verbindung mit dem Ganzen deutet sie zugleich rückwärts nach dem Blocksberg, vorwärts nach dem Himmel, der nun, da man an Bildlichkeit gewöhnt war, in den Formen der Mytho-

logie vorgestellt wurde: das Bild der Sirenen klingt vernehmlich im Pater Seraphicus wieder."

Das heisst doch auf deutsch: zum richtigen Verständniss von Himmel und Hölle im Faust, d. i. des tragisch ernsten Ein- und Ausgangs, muss man das Possenspiel in der Mitte zum Maasstabe nehmen; alles löst sich in höhere „Ironie" und das Ganze in ein Fastnachtspiel auf. Ironisirt sich die moderne Auslegung nicht selbst mit ihrer „Illusion" und „Ironie"? Wo bleibt denn „die ernste Idee" und die „Selbsterlösung durch thätigen Humanismus"? Bei diesem, dächte ich, hört die Mythologie doch auf. Ja gewiss: „die Richtung auf das Gemeinwohl, die selbstverläugnende Resignation Fausts und der Glaube des Dichters an die Unsterblichkeit lösen allen Spass wieder aus; denn — Fausts Uebergang in die Unsterblichkeit „ist nicht der melodische Ausklang eines nicht recht fertig gewordenen Problems, er spricht Goethes heilige Ueberzeugung aus: Goethe hatte sich mehr und mehr sowohl von Spinoza als von Kant zu Leibniz gewendet und die Theorie der Monaden angenommen."

Man sieht wie jenes „energische freie Wort" des sterbenden Faust „gegen das Jenseits":

> Thor, wer dorthin die Augen blinzend richtet,
> Sich über Wolken seinesgleichen dichtet u. s. w.,

nach Vischer „eine der wenigen echten Kraftstellen des zweiten Theils", welche „den ästhetischen Glauben an die Goldgrundbilder" der Himmelfahrt Fausts „todtschlägt", sich hier willig in das Gegentheil, die „heilige Ueberzeugung" von der Unsterblichkeit der menschlichen Seele verwandelt. Beiläufig sei hier an die Aeusserung des Dichters vom Jahr 1815 an Boisserée erinnert, wonach das „sehr gut und

grandios gerathene Ende" Fausts aus seiner „besten Zeit" stammt!

Ende gut, alles gut! Nachdem sich der Held den ganzen zweiten Theil hindurch im Zauberwesen bewegt, wendet er sich schliesslich, „wie Goethe von der Romantik", völlig von der Magie ab. Das ist „Faust und die Sorge".

Hienach bewegt sich der neue Versuch Schmidts wesentlich in dem alten Geleise der Parallelisirung des Inhalts des Gedichts mit dem Leben des Dichters und den Vorstellungen seines Zeitalters. „Faust als Magier: die Sturm- und Drangperiode: Faust in Wald und Höhle: die Einkehr in die Naturwissenschaft, die Periode des Sittlich-Schönen, der Iphigenie; Faust vor der aufgehenden Sonne: die rein ästhetische Kunstperiode, Italien, Schiller; Faust auf zackigem Fels: die Wiederkehr ins deutsche Leben; Faust und die Sorge: volle Abwendung von der Romantik (Magie), Richtung auf das Gemeinwohl, selbstverläugnende Resignation. Es ist ein gehaltener energischer Blick in die eigene Geschichte." — Nein, es ist diess eine in der modernen Kunstkritik landläufige Methode, die vielleicht bei keinem Werke so verführerisch und entschuldbar sein mag wie bei Faust, an dessen äusserlicher Fertigstellung alle Lebensalter des Dichters ihren Antheil haben, deren Anwendung jedoch, soweit es sich um den specifischen Kunstgehalt eines Werkes, um dessen poetischen Kern handelt, als gänzlich verkehrt bezeichnet werden muss. Solcher Vermischung von Leben und Dichtung gegenüber bemerkt v. Löper mit Recht: „Jenes Aufsuchen von Reminiscenzen aus des Dichters eigenem Lebensgange bringt etwas durchaus Fremdartiges in das Stück. Es ist diess ein eben so unberechtigter

als unfruchtbarer Gesichtspunkt; denn der Dichter gibt nur Fausts Geschichte und nicht die eines anderen Individuums.“ Eben deshalb führt diese Methode von dem Eigenthümlichen des Stücks, das in der Geschichte Fausts und sonst nirgends zu finden ist, unwillkürlich ab, wie wir dies bei Vischer gesehen haben, bei Schmidt in erhöhtem Grade sehen und bei den meisten modernen Faustkritikern und Auslegern immer von neuem wahrnehmen können.

Freilich hat uns Schmidt ja von vornherein gesagt, und mit Recht gesagt, die nunmehr abgeschlossen vorliegende Faust-Dichtung sei kein einheitliches dramatisches Kunstwerk, sondern, wie Goethes Schaffen im Grossen und Ganzen überhaupt, fragmentarisch. Aber von der ursprünglichen Conception muss behauptet werden, dass ihr jene Einheit nothwendig innewohnte und dass der von Schiller bewunderte „Torso des Herkules“ die fehlenden Glieder durchaus bedingte, eben weil der Bau vom Auge des Künstlers einheitlich vorgeschaut war und sich mit Deutlichkeit im Fragment zeigte. Mit Deutlichkeit, sage ich, d. h. für die geistige Anschauung, keineswegs aber auch schon für die discursive, begriffliche Erkenntniss. In diesem Sinne behaupte ich: das „Fragment“ war der Conception nach ein Ganzes; denn seine Theile bezogen sich, von einzelnen Incommensurabilitäten abgesehen, unmittelbar auf das Ganze, waren anschauliche Glieder eines Leibes. Es war mehr als ein blosser Torso; denn die poetische Gestalt des Ganzen leuchtete deutlich daraus hervor. Auf der anderen Seite ist der schliesslich fertiggestellte Faust demselben Betracht nach fragmentarisch; denn die einzelnen Theile passen nicht mehr zu einander und von dem Ganzen vermögen wir

keine unmittelbare einheitliche Anschauung mehr zu gewinnen.*)

Die gründlichste Einsicht in die Disharmonie derjenigen Bestandtheile des Faust, welche der ursprünglichen Conception angehören, mit dem späteren „Plan" des Dichters und den dadurch entstandenen Ergänzungen, Einschiebseln und Auslassungen gewähren Kuno Fischers „Vorträge über die Entstehung und Composition des Gedichts", zu deren Betrachtung wir übergehen, nachdem wir zuvor auf Karl Biedermanns Ansicht über Goethes Faust einen Blick geworfen.

---

*) Dieses scheinbar paradoxe Urtheil stimmt mit der Auffassung älterer Faustkritiker überein. Auch O. Fr. Gruppe gelangt in seinem wenig beachteten Werke „Leben und Werke deutscher Dichter. Geschichte der deutschen Poesie in den drei letzten Jahrhunderten", Leipzig 1872, Bd. 4 S. 462, zu dem Resultate: das „Fragment" sei in mancher Rücksicht mehr Fragment geworden als geblieben.

4.

Karl Biedermann.

Karl Biedermanns litterarhistorischer Essay „Zur Entwicklungsgeschichte der Goetheschen Faust-Dichtung“*) sticht durch seine Nüchternheit von den meisten modernen Versuchen am Faust wohlthätig ab. Die ästhetischen Urtheile sind in der Hauptsache treffend und mehr zu beachten als die anspruchslose Form ihrer Mittheilung voraussetzen lässt.

Schon der Ausgangspunkt Biedermanns verräth seinen richtigen Blick. Er erinnert an „die speculativ-religiösen Betrachtungen des jugendlichen Dichters während dessen Krankheit in Leipzig“, die diesen, wie er selbst erzählt, „von den irdischen Dingen abgesondert“, an die Fortsetzung derselben in dem mystisch-kabbalistischen Kreise der Klettenberg und ihres Wunderdoctors, sowie an die alchymistischen Experimente Goethes. Ich füge hinzu: In Leipzig wurde dem Werdenden in der Person Langers jene edle Neigung entgegengebracht, welcher er „viel schuldig geworden“ zu sein bekennt. Von Langer, welcher die Bibel „als ein Document ansah woraus

*) In „Nord und Süd“, Jahrgang 1877, Bd. 3 S. 228—250.

wir allein unseren sittlichen und geistigen Stammbaum darthun könnten", wurde der physisch und seelisch erschütterte Jüngling auf Gedankengänge geführt, die ihm bis dahin fremd gewesen. Die „Poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi" (1765) waren nur „auf Verlangen entworfen", obwohl sie schon den Löwen aus der Klaue erkennen lassen. Durch diese speculativen Unterhaltungen vorbereitet, studirte er sich im Winter 1769 in die Terminologie von Wellings *„Opus mago-cabbalisticum"* hinein, las den Basilius Valentinus, Paracelsus, van Helmont, Starkey, alle wohl nur in Arnolds „Kirchen- und Ketzer-Geschichte", und bildete sich schliesslich auf neuplatonischer Grundlage „mit vieler Behaglichkeit" seine „eigene Religion". In dieser Religion haben Lucifer, dem „die ganze Schöpfungskraft übertragen war, und der Mensch, der die Verbindung mit Gott wiederherstellen sollte", die Hauptrollen. Von dieser Religion war ihm, zur Zeit da er das achte Buch von „Wahrheit und Dichtung" schrieb, nur die Anerkennung übrig geblieben: „dass wir uns in einem Zustande befinden, der, wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, dass wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbsten genöthigt sind, von der anderen in regelmässigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen."

Mit solchen Fonds kam er nach Strassburg, wo sein Faust bereits concipirt wurde, wie schon der Brief an Zelter vom 1. Juni 1831 vermuthen lässt, mehr noch die gesammte Constellation seines Lebenslaufs. Auch die dort betriebenen anatomischen und medicinischen Studien Goethes hatten nach Bieder-

manns treffender Bemerkung „hauptsächlich nur den Zweck und Reiz dem geheimnissvollen Zusammenhang nachzuspüren, der zwischen dem physischen und psychischen Theile des Menschen, zwischen Materie und Geist" (richtiger Natur und Geist), „besteht, hier den Mikrokosmus wie dort in der Magie den Makrokosmus, also hier wie dort den Weltgeist und sein wunderbares Walten in den Tiefen der Natur zu ergründen."

Aus der ursprünglichen Conception des Faust aber weiss auch Biedermann gleichwohl nichts anderes zu machen als „ein mit unnachahmlicher Meisterschaft der Seelenmalerei geschaffenes Stimmungsbild der Sturm- und Drang-Periode". Hiemit ist die Eigenthümlichkeit des Werkes kaum im allgemeinen berührt. Auch Lessings, Klingers, Maler Müllers Faust, ja Götz von Berlichingen und Schillers Räuber sind Stimmungsbilder der Sturm- und Drang-Periode, und sie haben mit der Goetheschen Faustidee wenig gemein. Wo bleibt, müssen wir wiederum fragen, der Inhalt des Gedichts? Statt der Erklärung dieses specifischen Gehalts werden wir überall mit dem Hinweis auf die „Stimmung" in der es gedichtet ist abgefunden, gleichsam mit der geistigen Atmosphäre seiner Entstehung, statt mit dieser selbst. Oder wäre etwa gerade diese Stimmung, dieser Sturm und Drang, dieses „Streben an sich" schon zugleich der Kern der Sache?

Biedermann als Culturhistoriker bleibt mit seinem pragmatischen Interesse bei einer solchen zur Erklärung des concreten Werkes völlig unzulänglichen weil leeren Idee nicht stehen; er wirft sich vielmehr sofort die Frage auf: wohin wollte, wohin konnte der Dichter die Sache hinausführen? Er findet dass

etwa zwei Wege möglich waren: Faust konnte nach Mephistopheles Plan, wie zuerst die kleine, so auch die grosse Welt durchkosten, als Don Juan, Nero, Napoléon den unersättlichen, alles um sich her verheerenden Egoismus darstellend; oder er konnte sich „zur sittlichen Männlichkeit“ erheben. Beides war nach Biedermann für Goethe nicht möglich: das erste nicht, weil er keinen Geschmack an der „grossen Narrenwelt“, weil er keinen geschichtlichen Sinn hatte; das letzte nicht, weil die Zeit noch nicht reif dazu war. So verstehen wir nach Biedermann warum der Dichter sich später auf das Programm des „strebenden Menschen“ beschränken musste.

An diesen Gedanken ist viel Wahres. Biedermann will sagen: die Peripetie des Stücks forderte Niedergang oder Aufgang des Helden, nicht indifferente Bewegung, keine bloss natürliche Entwicklung als nothwendiges menschliches Loos, wie es der Prolog in Aussicht stellt. Mit einem solchen Naturprocess wäre weder dem Ethiker noch dem Aesthetiker genügt. Allein was ich Biedermann höher anrechne, weil er damit, wie mit seiner Ansicht des „ursprünglichen Faust-Motivs“, zur Raison der alten Faust-Erklärer zurückkehrt, ist, dass er sich nicht darauf beschränkt den Grundstock der Dichtung von der späteren Arbeit daran zu trennen, sondern zur deutlichen Einsicht fortgeschritten ist, dass jenes neue Programm vom nothwendig irrenden strebenden Menschen in der „Tragödie“ von 1808 überhaupt nicht zur Geltung kommt. „In der Tragödie von 1808“, sagt er, „überwuchert und erdrückt das ursprüngliche Motiv das neue.“ Sogleich im zweiten Monolog findet er die alte Unersättlichkeit und Unbändigkeit, die zum Gedanken des Selbstmords, dem

Gegentheil von Streben, führe. Auch die Pact- und Wett-Scene schliesse mit derselben Unersättlichkeit, in welche das Streben, dessen Faust sich rühme, alsbald wieder auslaufe. „Ueberall bricht das ursprüngliche Faust-Motiv, der Drang nach blossem Haben und Geniessen, auch in der erweiterten Dichtung von 1808 wieder durch, und von einem wahrhaften Streben ist wohl mancherlei zu hören, aber nichts zu sehen. „„Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, will ich in meinem innern Selbst geniessen"" heisst es am abgebrochenen Faden des Fragments und dieser Faden wird weiter gesponnen, trotz des neuen Programms."

Biedermann theilt dem Geisterchor: „Weh, weh, du hast sie zerstört, die schöne Welt!" die Rolle des guten Engels im Puppenspiel zu, als solle damit Faust die ethische Mahnung ertheilt sein „durch ernstes Streben eine Welt zu schaffen"; Faust aber folge sofort der Stimme des Mephistopheles, der „dieses Geisterwort" sogleich in sein Gegentheil verkehre, nämlich in eine Lockung der ihm untergebenen Dämonen zu wildem Sinnentaumel. Hier zeigt sich die Unzulänglichkeit des von Biedermann angenommenen „alten Faust-Motivs". Mephistopheles sagt keineswegs ohne Grund: „Diess sind die Kleinen von den Meinen." Ihre „Bejahung des Willens zum Leben", um mit Schopenhauer zu reden, ist Wasser auf seine Mühle. Gerade die Erkenntniss des Unwerthes alles auf ephemere Ziele gerichteten Strebens ist es woran er ihn irre machen möchte, weil es der Adelsbrief des Menschen ist, den er ihm verächtlich zu machen strebt. In diesem Sinne räth er selbst „zu Lust und Thaten", obwohl nicht „altklug" wie jene „Kleinen von den Seinen", sondern mit Teufelshumor, und

obwohl nicht zur Ergreifung des „Ganzen“, das „nur für einen Gott gemacht“ sei, weil das aufs Ganze gerichtete Streben eine von ihm nicht gewollte Wendung nehmen könnte. Diese „Geister“ sind vom selben Schlag wie die Zwerge im „Hochzeitlied“. Ueberhaupt aber muss man, um nicht noch mehr Widersprüche in dieser Scene zu sehen als vorliegen, im Auge behalten dass der Teufel dem zu Verführenden, um ihn „gewisser zu bethören“, regelmässig „ein moralisch Lied“ singt, schon der Teufelslust der Verhöhnung zu liebe: „Hab' ich doch meine Freude dran!“ In diesen Gesichtspunkt gehört auch das Meiste von dem was z. B. Vischer als Widersprüche des Mephistopheles, die dessen Wesenhaftigkeit aufheben sollen, bezeichnet. Er glaubt sehr tief zu gehen wenn er sagt: wer sich keine Rechenschaft davon zu geben vermöge, wie der Dichter „mit der Illusion spielen, sie aufheben und zugleich fortbehaupten“ könne, komme nicht aus der Confusion heraus. Die Illusion geht vom Kritiker, nicht vom Dichter aus! So soll es „reiner Widerspruch“ sein wenn Mephistopheles sagt:

> Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben,

indem der Teufel Dinge spreche „welche die Vorstellung der Existenz des Sprechenden aufheben.“ Ja wohl, die Vorstellung in den Köpfen der von ihm Bethörten! Es gereicht ihm zu besonderem Vergnügen für eine blosse Illusion gehalten zu werden:

> Den Teufel spürt das Völkchen nie,
> Und wenn er sie beim Kragen hätte!

„Mannichfaltig sind die Künste des Teufels“, sagt Daub in seinem „Judas Ischariot“. „In den Zeiten der Rohheit und Unwissenheit lässt er mit

dem Glauben an seine Existenz Furcht und Grausamkeiten aller Art entstehen; in Zeiten der Verfeinerung hingegen, der Wissenschaft und Geistesschwelgerei, kehrt der höllische Geist die Sache um, so dass die Aufgeklärten, welche selbst das Aergste noch für ganz natürlich und höchstens nur für thöricht halten, schon bei seinem Namen ein Ekel vor dem Aberglauben an seine Existenz anwandelt: bei den neueren Franzosen z. B. hat er es vollkommen dahin gebracht sich selbst lächerlich zu machen". Vielleicht kannte Goethe seine Zeit und hat deshalb diesen Zug angebracht, ohne Ahnung dass er nur „mit den Motiven spielt, die er aus der superstitiösen Phantasie schöpft, Illusion und Sinn, Bild und Gedanke durcheinander schiebt." (Vischer.) Denn dergleichen passt weniger zu „inhaltsschweren Stellen" eines erhabenen Trauerspiels als zu Operntext und Mummenschanz.

Die Nichtbeachtung des „neuen Motivs" zeigt sich aber weit mehr noch in dem ganzen Verlaufe der Tragödie, namentlich in den eingeschobenen Scenen „Strasse vor Gretchens Thür" und „Walpurgisnacht". Mit dem „Streben" des sich „im dunklen Drange des rechten Weges wohl bewussten" Helden sind deshalb die modernen Ausleger sehr unzufrieden, so dass Düntzer in der absoluten Verlegenheit nicht umhin kann die dem alten „Faust" auf den Leib geschnittene Valentinscene „etwas ganz ungehöriges" zu nennen. Biedermann aber sagt mit Recht: man lege in die Dichtung etwas, was der Dichter selbst von Haus aus nicht hineingelegt habe, wenn man sie zu einer poetisch-philosophischen Entwicklungsgeschichte des Menschen oder der Menschheit stempeln wolle, dergestalt dass Faust eigentlich der Normalmensch wäre. Und doch hat man diess unglaublicher-

weise noch bis zur Gegenwart unternommen. Man suchte und sucht eben fortwährend nach etwas Zutreffenderem, Besserem als dem blossen „Stimmungsbild aus der Sturm- und Drang-Periode". Wäre die wahre, ursprüngliche Faustidee Goethes befriedigend an's Licht gestellt, so würde sicherlich der „Prolog im Himmel" mit seiner Streberidee gelassen wo er ist und was er ist: eine später hinzugedichtete erhebende Ouvertüre von selbstständiger Conception und Bedeutung.

Sehr bezeichnend sagt Biedermann: „Es ist fast wunderbar wie Goethe, der jener jugendlich brausenden Stimmung, aus welcher das Stimmungsbild des Faust entsprungen, eigentlich längst entwachsen war, dennoch, nachdem er sich daran gegeben, in jene Zeiten wo er noch im Werden war nachmals hingebend sich zu versenken, die schwankenden Gestalten, die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt und jetzt wieder aus Dunst und Nebel um ihn steigen, noch einmal festzuhalten vermochte — wie er nun auch wieder ganz sein Herz jenem Wahn geneigt und seinen Busen jugendlich erschüttert fühlt vom Zauberhauch der ihren Zug umwittert, wie er selbst wieder Faust wird, der echte Faust von 1775, der echte Typus des Sturmes und Dranges, so zwar dass er darüber das neue Programm, welches er im Prolog ausgegeben hatte, gänzlich vergisst." Aber dieses Wunder erklärt sich einestheils aus den bei der Wiederaufnahme des Werkes vorgefundenen „unbearbeiteten und unfertigen Massen", welche, Dank der Mächtigkeit der ursprünglichen Conception, immer noch Anziehungskraft genug hatten sich leidlich zum Ganzen abzurunden, wenn es dabei auch nicht ohne Leimen und

Flicken abging; anderentheils daraus dass es sich keineswegs allein um den entschwundenen Zauber einer subjectiven „Stimmung“, sondern um den objectiven Zauber handelt, der den Zug jener schwankenden Gestalten geheimnissvoll „umwittert“.

Mit Recht findet Biedermann „jenes alte Faustmotiv in seiner titanisch - pantheistischen Ueberschwänglichkeit unendlich poetischer als das im Prolog angeschlagene neue, welches einen etwas trockenen, moralisirend lehrhaften Beigeschmack hat, und fast einer blossen dichterischen Versinnbildlichung des bekannten Themas von Kant ähnlich sieht: der Kampf des guten mit dem bösen Princip im Menschen.“ Ja, wäre es diess! Es ist aber viel weniger. Denn mit der Licenz „Solang er auf der Erde lebt, so lange sei dir's nicht verboten: es irrt der Mensch solang er strebt“, und mit dem Trost „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst“ — wird jener Kampf zum blossen Spiel herabgesetzt, bei dem der Held dreist darauf los sündigt, immerfort im „dunkeln Drang“ und mit dem Bewusstsein des rechten Weges, weil er schliesslich auf die allerbequemste Art, durch den blossen Verlauf seines irdischen Lebens, erlöst wird. Auch der Böse ist sich des rechten Weges wohl bewusst, wandelt aber den des Verderbens. Damit ist in Wahrheit nicht etwa nur keine Moral gepredigt, sondern auch keine ernsthafte Lösung des ethischen Problems gegeben; man müsste sich denn bei Herman Grimm Raths erholen, nach dessen Versicherung „die ungeheure Frage“ für Goethe „schliesslich“ die gewesen „ob er das Böse als etwas positives zu betrachten habe, oder ob es immer nur ein Phantom sein und beim Abschlusse der Rechnung in nichts

zusammenfallen werde.“ In der That, ein origineller Factor des sittlichen Calculs! „Goethes Glaube war das, aber er suchte Sicherheit. Diese fand er in Spinozas Lehre als das was ihn am meisten zu ihm hinzog. Das war das eigentliche Problem des Faust. Goethe sagt einmal: von allen Verbrechen könne er sich denken dass er sie begangen habe, alle Laster sehe er als möglich bei sich selber an, nur den Neid ausgenommen; *) das sollte im Faust verkörpert werden. Und dann als zuletzt eintretende Versöhnung die Darstellung wie dieser irdische Wust beim Tode als überwundene Qual vom Menschen abfalle, damit er rein in die Hände seines Schöpfers zurückkehre.“ In der That höchst unterhaltend und dabei einfach und bequem, aber — der Spott ist auch schwer hintan zu halten.

Darin irrt Biedermann dass er meint: „die eigentliche Handlung“ sei in der „Tragödie“ von 1808 im Ganzen nicht fortgerückt. Sie ist allerdings mit den eingeschobenen Scenen und der Kerkerscene, so gut es der Dichter vermochte, zu einem der ursprünglichen Conception entsprechenden Abschlusse gebracht. Nur hieraus erklärt sich ja auch was Biedermann entgegen dem Gerede moderner Schwärmer der Wahrheit gemäss hervorhebt: dass „wohl nur sehr Wenige nach einer Weiterführung des Stücks Verlangen trugen, und dass die vielfachen Versuche von Faustfortsetzungen erst aus einer Zeit datiren, in der Goethe selbst durch seinen kundgegebenen Plan eines zweiten Theils das Signal dazu gegeben hatte.“ Man nahm

---

*) **Eine merkwürdige** Selbsttäuschung! Man lese seinen **Brief an** Merck vom 11. Januar 1778 in „Briefe an und von **Johann Heinrich** Merck von Dr. Karl Wagner“. Darmstadt **1838, und frage** sich, ob dieser Mann frei von Neid gewesen.

den „Prolog im Himmel“, wenn nicht für ein blosses Vorspiel, so doch für das was er in Wahrheit ist, für eine ausserhalb des Werkes stehende „höhere Ansicht“, für eine wirksame Folie unter dem Nachtgemälde; keineswegs für das Programm, geschweige denn für die Idee der tragischen Handlung selbst.

Heutzutag, wo man in dieser Handlung den Naturprocess des Genies sieht und sogar den Prolog im Himmel auf die Bretter gebracht hat, trägt man nothwendigerweise dessen Motiv in die Tragödie selbst, so dass „gleich die erste Scene in Fausts Studirzimmer eine ganz andere Beleuchtung und Bedeutung erhält“, und entdeckt in dem bis dahin gewohnten Beginn der Darstellung mit dieser Eingangsscene geradezu eine befremdliche „Verstümmelung“ der Tragödie: Fr. Bodenstedt in seinem Bericht über die Faustaufführungen in Hannover („Allg. Ztg.“ vom 5. April 1877 Beil. Nr. 95). Er nennt den Prolog „die majestätische Vorhalle des Tempels“, die uns in die richtige Stimmung versetze. Statt dessen sei man bis dahin „gleichsam über's Dach eingestiegen“. Allein Himmel und Erde passen besser unter ein Dach als der Ideenkreis des Prologs und die Fausttragödie. Nur moderne „Illusion“ und „Ironie“ bringt alles zu imposanter Gesammtwirkung.

5.

Kuno Fischer.

Die Behandlung unseres Gegenstandes durch Kuno Fischer charakterisirt sich durch den vorwiegend litterar-historisch kritischen Gesichtspunkt. Die durchsichtige Klarheit und glänzende Diction des erfolgreichen akademischen Lehrers und Geschichtschreibers der Philosophie zeichnet auch seine überaus instructiven Vorträge über die Entstehung und Composition des Goethischen Faust*) aus. Fischer skizzirt zuvörderst die Geschichte der „Magus-Sage", dann die der Faust-Sage, behandelt die geschichtliche Entstehung und Ausbildung des Goethischen Faust und erörtert die „Composition" des Gedichts am Prolog und an der „neuen Dichtung", endlich die von ihm treffend als das Hauptproblem erkannte ursprüngliche Conception.

Auch Fischer nämlich legt von vornherein den Schwerpunkt seiner Untersuchung in die Thatsache dass Goethes Faust „keineswegs aus einer Idee con-

*) Goethes Faust. Ueber die Entstehung und Composition des Gedichts. Stuttgart 1878. Die zweite Auflage von 1887 differirt im Wesentlichen nicht.

cipirt und in einem Gusse vollendet" sei, sondern dass sechzig Jahre darüber vergangen seien, dass sich „Plan und Grundidee während dieser Zeit verändert" haben, und dass „einzelne Theile in dem Gedicht unmittelbar verknüpft, ihrer Entstehung nach durch weite Zeiträume getrennt, ihrem Inhalt nach wie durch eine Kluft geschieden" seien. Gleichwohl ist er der Meinung: das Gedicht habe seine Einheit, die lebendigste die gedacht werden könne: sie liege nicht da wo man sie gewöhnlich suche, in einem und demselben Grundgedanken, der alle Theile trage und verknüpfe, sondern „in der Person und Entwicklungsgeschichte des Dichters." Fischer modificirt und verschärft also diese von uns bereits gewürdigte Auffassung vieler Neueren, indem er, wenn wir ihn recht verstehen, sagen will: das geistige Leben des Dichters, trotz aller Wandlungen mit allen seinen Phasen ein einheitliches Bild darstellend, spiegle sich eben so einheitlich in dessen Faustdichtung. Dass dabei „der einheitliche Charakter der Composition" nicht allein beeinträchtigt, sondern geradezu „aufgehoben" sei, gibt er ausdrücklich zu, aber er meint: „die Frage nach dem ästhetischen Werth der einzelnen Theile" lasse die Bedeutung des Gedichts als „Lebensgedicht" Goethes, als seine „vollständigste Beichte" unberührt.

Stellen wir dahin, ob eine solche biographische Einheit in den beiden Theilen des Faust in Wahrheit zu finden sei und ob es ohne Widerspruch geschehen könne, von einer lebendigen Einheit der Dichtung zu reden, in welcher „der einheitliche Charakter der Composition aufgehoben" ist: jedenfalls wird damit zugleich „der ästhetische Werth" des Ganzen als solchen aufgehoben; denn eine „voll-

ständige biographische Beichte", möge sie übrigens hochpoetisch sein, ist ohne solche künstlerische Composition denkbar, etwa in lyrischen Ergüssen, wo nur jeder für sich ein Ganzes bildet; nicht aber in einem Drama, dessen einzelne Theile nothwendig von einer und derselben Idee getragen sein müssen, wenn und sofern es das Prädicat „vollständig" irgendwie in Anspruch nehmen kann. Auch geht Fischer von einer zwiefach problematischen Voraussetzung aus, wenn er sagt: „Um den Goetheschen Faust aus einer Grundidee heraus zu erklären, müsste der Dichter eine solche Idee dem Ganzen zu Grunde gelegt, er müsste sein Werk aus einem Grundgedanken concipirt, nach einem einheitlichen Plan gleichsam aus einem Stück gebildet und zur Veranschaulichung dieser Idee die Geschichte vom Faust entweder ganz oder in einer Menge von Zügen erfunden haben." Denn einen von vornherein begrifflich festgestellten Plan, nach welchem „die Composition einer allegorischen Erklärungsart" fähig wäre, geschweige denn „durchgängig bedürfte", könnte bei Goethes Faust nur völlige Kritiklosigkeit behaupten, und die fast zweihundertjährige „litterarische Entwicklung", welche die Sage vom Faust hinter sich hatte, als Goethe den vorgefundenen Stoff ergriff, konnte der einheitlichen d. i. wahrhaft künstlerischen Conception der Faustidee nur förderlich sein.

Dass Goethe diesen seinen Stoff recht gründlich gekannt und benutzt hat, hebt Fischer, anders wie Fr. Vischer und Julian Schmidt, mit Recht als bedeutsam hervor, und er hält es deshalb vor allem für geboten diesen Stoff selbst zu untersuchen. Er unterscheidet in der Entwicklung der Magus-Sage, die, was wohl zu merken, auf dem Grunde religiöser

Weltanschauungen ruhe, drei Hauptformen: die des heidnischen Alterthums, des christlichen Mittelalters und des sechzehnten Jahrhunderts. Der Magus der Alten, sagt Fischer, stand im Bunde mit den Göttern, „denn die religiöse Vergötterung der Naturkräfte begründet und erhebt den Glauben an die Magie.“ Diess ist gewiss richtig, aber doch mit der Einschränkung, dass die wirkliche oder vermeintliche Prätention der Theurgen, die Naturkräfte zu beherrschen, zu keiner Zeit ohne die gefährlichsten Anfechtungen hervortreten konnte, am wenigsten in Griechenland: man denke an die Schicksale eines Empedokles, Pythagoras, Anaxagoras, Diogenes von Apollonia und so vieler anderen. Mit dem Eintritt des Christenthums, fährt Fischer fort, tritt an die Stelle des göttlichen Charakters des Magus der diabolische: „Unsichtbar wird einer nur im Himmel, und ein Heiland wird am Kreuz verehrt.“ Das Christenthum fordert und übt Weltentsagung, denn das Reich Gottes ist nicht von dieser Welt; daher ist nach der christlichen Magus-Sage der innerste Beweggrund zur Magie die Liebe zur Welt. Im Besitz des Höchsten sein wollen, um das eigene Selbst nicht zu überwinden, sondern zu steigern, zu geniessen, sich zu brüsten als „die grosse Kraft“, und dieses gesteigerte Dasein nicht etwa mühevoll zu erkämpfen, sondern im Fluge zu ergreifen, das ist das Blendwerk der Leidenschaft, des Teufels Hülfe, die Magie. Es ist nach Fischer ein aus den innersten Motiven dieser Art von Begierde geschöpfter Zug, der besonders in der Faustdichtung (nämlich im Volksschauspiel und Puppenspiel, denn das Volksbuch hat ihn nicht) hervortritt, dass die Höllengeister nach dem Grade ihrer Geschwindigkeit ausgefragt und der

schnellste gewählt wird: wie die Imagination begehrt und gebietet, soll es dastehen das Werk ohne Arbeit, das Blendwerk des Genusses. So sind diese Züge der Magie schon in der urchristlichen Sage vom Simon Magus vorgestellt. Allein dieser diabolischen Magie steht die göttliche Magie gegenüber. Die Kirche ist mächtiger als die Hölle. Der gottlose Magus, der mit Hülfe des Satans die Welt genossen hat, wird durch die Werke der Kirche und ihrer Heiligen gerettet: so Theophilus von Adana, Robert, Merlin.

Mit Renaissance und Reformation erfährt auch die Magus-Sage nach Fischer eine weltgeschichtliche Umwandlung: sie behält den diabolischen Charakter, allein auch der Glaube an die kirchliche Magie als an ein äusseres Werk gilt jetzt als widerchristlich, der protestantische Volksglaube lässt den gottlosen Magus auch kirchliches Zauberwesen treiben, und wie der Papst der Antichrist ist, eben so heillos ist diesem Glauben die Magie kirchlicher Werke. Dort hiess es: Ende gut, alles gut; hier gibt es nur ein tragisches grauenvolles Ende.

Dieser Auffassung dürfte doch eine Vermengung der Magie der Werke mit der kirchlichen Magie des Sacraments und Gebets zu Grunde liegen. Die magische Wirkung der letztgenannten ist vom Protestantismus nicht verläugnet, sondern nur aus ihrer Veräusserlichung zurückgezogen worden. Die himmlische Magie bildet ja nur die Kehrseite der höllischen: so lange der Einfluss des Fürsten der Hölle und seiner Heerschaaren in vollster Anerkennung blieb, glaubte man auch an die magische Hülfe von oben. Deshalb warnt den Faust des Puppenspiels sein Schutzgeist und das Volksbuch lässt das Blut auf seiner Hand vor der Verschreibung zu der Schrift „*O homo fuge!*“

gerinnen, gleichwie es auch die Möglichkeit seiner Rettung festhält, solang er noch beten kann.

Zum diabolischen und tragischen Charakter der Magus-Sage kommt nach Fischer als dritter Zug im sechzehnten Jahrhundert der theosophische, der mit der Wiederbelebung der Religion und Philosophie zusammenhängt. „In der Vorstellung dass die Welt ein Ausfluss der Gottheit sei, dass die Fülle göttlicher Kräfte in abgestufter Ordnung von den himmlischen Sphären herabsteige in die irdischen und in geläuterten Menschenseelen wieder zurückkehre in die überirdischen Reiche, in dieser religiös gemeinten Weltvergötterung hatte die griechische Philosophie ihr letztes Wort gesprochen.“ Fischer meint damit die Schule Platons, deren Einflüsse bei einzelnen Theosophen des sechzehnten Jahrhunderts, wie z. B. bei Agrippa von Nettesheim, unverkennbar sind. Auch steht die Hauptquelle jener Theosophie, die Kabbala, bekanntlich mit dem Neuplatonismus im Zusammenhang. Aber die Theosophie hat ihr Wesen nicht sowohl, wie Fischer behauptet, in der Vorstellung dass in der Natur das Geheimniss der Gottheit verborgen sei, als vielmehr in dem Streben, alle Dinge in und aus Gott selbst und in dem Menschen, sofern er dessen Ebenbild ist, zu erkennen. Gerade hieraus folgt, was Fischer treffend weiter bemerkt: In der Theosophie erscheine die Natur „nicht als Gegenstand einer methodisch einzurichtenden Untersuchung, sondern als ein Mysterium, für welches das Wort der Lösung gesucht wird, als ein dem irdischen Sinnen verschlossenes Buch, dessen Zeichen zu verstehen ein Schlüssel erforderlich ist, so geheimnissvoll als das Buch selbst.“

Daher, fährt Fischer fort, dürstet diese Denkart

nach einer räthsellösenden Geheimlehre. Immer mächtiger wird der theosophische Sinn angelockt von dem Bilde der Natur, immer begieriger verliert er sich in deren Betrachtung, erwartungsvoll spähend, wo er ihr das grosse Geheimniss ablauschen, die verborgenen Götterkräfte enthüllen könne. Also will er die Natur meistern und „sinnt noch immer auf zwei Grossthaten: Gold machen und Leben, den Stein der Weisen finden und die Panacee“, beides zusammen das grosse Elixir genannt. Der Hauptrepräsentant dieser Richtung ist Paracelsus, der lehrt: dass dem Menschen auf Erden nichts unmöglich sei, wenn er nur perfect imaginire und glaube. Eben deshalb findet diese magische Scheide- und Heilkunst, wie Fischer mit Recht bemerkt, ihre Vollendung in der religiös-sittlichen Scheidekunst der Mystik. „Diese Magie und diese Mystik verhalten sich wie Anfang und Ende des Goetheschen Faust. Dem Magus im Anfange des Gedichts ist die Geisterwelt nicht verschlossen; er steht entzückt vor dem Bilde des Weltalls: Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt — welch Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur? Der mystische Chor am Ende des Gedichts löst das Räthsel: Faust schaut in der göttlichen Liebe das enthüllte Mysterium.“

Damit sind wir freilich — zum Beweise dafür dass die Herleitung der Magie des sechzehnten Jahrhunderts aus der Wiedergeburt des classischen Alterthums eine ungenügende ist — von der Renaissance weit abgekommen. Aus derselben Quelle aber leitet Fischer als weiteren Charakterzug der Sage das Titanische ab, indem die Wiedergeburt des Alterthums „wie kein zweites Zeitalter der Welt die

Macht des Individuums, die Gewalt des menschlichen Könnens, die persönliche Magie des Menschen, erlebt, besessen, bewundert“ habe. „Das wiedergeborne Christenthum verdammt die Magie in die Hölle; aber das wiedergeborne Alterthum erhebt sie zugleich auf den Gipfel menschlicher Geisteskraft und menschlichen Strebens.“ So erscheint der gottlose Magus in seiner Erhebung wider Gott „zugleich als Titan, als zweiter Prometheus.“ Allein auch diese Antithese ist mehr bestechend als wahr. Nur auf dem weiten Felde der Analogieen, wo der vergleichende Scharfsinn des Verfassers mit seltener Virtuosität schaltet, kann man sie gelten lassen. Die beiden „Züge“ der Magie als einer diabolischen und titanischen widerstreiten einander so wenig, dass sie vielmehr der sittlich-religiösen Würdigung nach in der Anschauung des sechzehnten Jahrhunderts als gottlose Selbstüberhebung sich decken. Etwas hiervon Grundverschiedenes ist die mystische Theilhaftwerdung übernatürlicher Kräfte. Jene Selbstüberhebung hat mit dem „Gipfel menschlicher Geisteskraft und menschlichen Strebens“ an und für sich so wenig gemein wie die höllische Magie mit der himmlischen. Es sind nicht zwei einander widerstreitende „Züge“ einer und derselben Vorstellung (Sage), deren Quellen ebenso verschieden wären wie Heidenthum und Christenthum, geschweige denn dass jener „diabolische Zug“ dem letztgenannten und jener hochstrebende Zug dem erstgenannten angehörte; sondern es sind zwei einander entgegengesetzte Vorstellungen (Ideenkreise), beide freilich, obwohl uralt und deutlich zuerst, wie es scheint, im Parsismus ausgeprägt, in ihrer hier zu untersuchenden Eigenthümlichkeit im christlichen Geistesleben deutscher Nation zur Zeit des ausgehenden

Mittelalters und des Uebergangs in die neuere Zeit besonders entfaltet.

Die Absicht den Inhalt der Faustsage von allen Seiten zu beleuchten, darf nicht dazu verführen, sie gleichsam zum Brennpunkte des gesammten Geisteslebens ihrer Zeit machen zu wollen; oder wir lenken unwillkürlich in die alten Geleise ein, in deren Verfolgung bereits vor dem Erscheinen der „Tragödie“ die Romantiker in dem Faust-Fragment Goethes die Essenz ihres ganzen Zeitalters entdecken konnten. Die eigentliche Aufgabe, das specifische Verständniss der Goethischen Faustidee, im Gegensatz zum Beispiel von Klingers oder Maler Müllers Faustidee, wird dadurch unwillkürlich aus den Augen gerückt. Immerhin hat Fischer mit den hier referirten Grundzügen einer Geschichte der Magus-Sage von allen mir bekannt gewordenen die beste Einleitung zum allgemeinen Verständnisse des „Faust“ geliefert. Dass sie zur Lösung des Problems selbst den Schlüssel noch nicht an die Hand gibt, ist an sich kein Vorwurf; denn läge dieser Schlüssel schon in der Sage fertig zur Hand, so würde kein Streit sein: die Antwort auf die von Fischer in seinem Schlusscapitel gestellte schwere Frage: Was war die Idee, welche Goethe in seiner ersten Faustdichtung vorschwebte? würde bereits gegeben sein.

Nachdem Fischer sodann die äussere Entwicklung der Faustsage, sowie den Inhalt des Volksbuchs, des Schauspiels und der Puppenkomödie skizzirt hat, geht er zur „geschichtlichen Entstehung und Ausbildung“ des Goethischen Faust über. Dieser Theil seiner Arbeit, offenbar die Frucht vieljähriger liebevoller Vertiefung in das Werk, gehört zu dem Klarsten und Sachgemässesten der gesammten Faust-Litteratur

und liefert abermals*) für jeden der überzeugt sein will, den gründlichen Nachweis, dass wir schon in der Tragödie von 1808, geschweige denn in der abgeschlossenen Dichtung von 1832, keine künstlerische Einheit, sondern die Verzahnung zweier auch zeitlich weitgetrennten, sich gegenseitig störenden, ja widersprechenden Grundideen vor uns haben. Dieser wiederholte Nachweis einer fundamentalen Discrepanz der ursprünglichen Conception von demjenigen „Plan“ welchen Goethe 1797 (oder, was wir hier nicht entscheiden wollen, schon früher, 1788, theilweise vielleicht gar später) für seinen Faust „gemacht“, und der Nachweis des Einflusses dieses Plans auf die Ergänzung und Zusammenfügung der bis dahin vorhanden gewesenen Bruchstücke der Dichtung ist umsomehr am Platze als das directe Gegentheil, die Behauptung: für das Verständniss des „Faust“ sei daran festzuhalten dass er ein Ganzes bilde und als Einheit angesehen werden müsse (H. Grimm), seit Düntzers Commentar, der älteren richtigen Ansicht und dem Thatbestande zum Trotz, fort und fort mit grösster Zuversicht aufrecht erhalten wird.

Nicht ohne Grund bemerkt Fischer: es gebe vielleicht keinen grösseren Beweis für die fesselnde Gewalt des Gedichts — ich füge hinzu: sowie für die Unklarheit der ihm entgegengebrachten Bewunderung — als dass die meisten den Goethischen Faust lesen, ohne zu merken dass sie in einer Reihe von Stellen das Gegentheil von dem vernehmen was sie eben gelesen haben. Sie lassen sich eben mit Fr. Vischer von diesen „inhaltschweren Stellen“ und

*) Kuno Fischer unterlässt es, seiner Vorgänger, von welchen Ch. H. Weisse der erste gewesen, Erwähnung zu thun.

deren poetischer Schönheit täuschen, und suchen die Gründe der vieljährigen Verzögerung der Vollendung des „Fragments“ lieber in allem Anderen als in dem vom Dichter selbst constatirten Verlust des ursprünglichen Fadens der Dichtung und der allmählichen Anspinnung neuer Fäden. Kuno Fischer weist nun, wenigstens in den Scenen bis zum Eintritte des Schülers, die beiden Hauptfäden scharfsinnig auf, indem er die auffallendsten Widersprüche constatirt. Und zwar ist es nicht die mangelhafte Verschlingung dieser Fäden, die disharmonische Zusammenfügung der beiden Grundtöne, die er für diese Widersprüche verantwortlich macht, sondern die Unverträglichkeit beider Conceptionen selbst. Er spricht also geradezu von einer alten und einer neuen Dichtung, welche einander widerstreitende Motive enthalten, und steigert damit den in der blossen fehlerhaften Verknüpfung der Fäden liegenden Vorwurf eines Compositionsfehlers zum Vorwurfe der Verwirrung der dramatischen Handlung.

Wer möchte nicht unserem grössten Dichter beide Vorwürfe ersparen? aber er hat leider noch andere Beweise dafür gegeben dass er es mit Abweichungen von der ursprünglichen Conception, sobald ihm die Ausführung nicht in einem Zuge gelang, allzu leicht nahm. Man denke an Wilhelm Meister! Mag dahingestellt bleiben ob jene das Drama verwirrenden Widersprüche nur auf Rechnung dieses Grundfehlers zu setzen seien, so viel steht fest: der neue Plan, den Fischer erst 1797 auf Schillers Anregung entstehen lässt, ist in der Tragödie von 1808 den damit verflochtenen zahlreichen Fragmenten der ursprünglichen Conception gegenüber nur zur Geltung gelangt um die einheitliche Wirkung dieser

zu stören oder, wo sie noch nicht bestand, deren Zustandekommen zu verhindern.

In der „neuen Dichtung“ ist nach Fischer der Faustmythus philosophisch gefasst als „die Idee des absoluten Strebens“, Faust gilt dem Prolog entsprechend als „Repräsentant oder Typus der Menschheit“ und „der bewegende Grundgedanke ist Fausts Versuchung und Lebensprobe — ein Thema von ewigem Inhalt: der Fall und die Läuterung des Menschen.“ Der Grundgedanke der „Dichtung von 1772 bis 1790“ dagegen war nach Fischer: „der tragische Lebensgang des genialen Weltstürmers.“ Mit beiden „Grundgedanken“ bewegt sich hienach Fischer gleichfalls in gewohnten Geleisen. Nach dem in der Einleitung Gesagten kann ich mich in Hinsicht auf die neue Idee kürzer fassen. Diese Idee des absoluten Strebens, die aber doch zugleich mit Fall und Läuterung in Relation stehen soll, ist als „Idee“ der Dichtung von Goethe selbst ästhetisch verurtheilt. „Dass ein aus schweren Verirrungen immerfort zum Besseren aufstrebender Mensch zu erlösen sei, ist zwar ein wirksamer, manches erklärender guter Gedanke“, wie er den „Prolog im Himmel“ schmückt und auch von Fischer, gleich dessen Vorgängern, im Grunde nur an und aus dem Prolog entwickelt wird; „aber es ist keine Idee, die dem Ganzen und jeder einzelnen Scene im besonderen zu Grunde läge.“ Das sind Goethes eigene Worte, und ich erlaube mir, trotz Herrn Düntzers Verbot, es damit hier, wo nur vom ersten Theil die Rede ist, schon darum streng zu nehmen, weil diese vage „Idee“ in Wahrheit in der Tragödie von 1808 selbst nicht zur Darstellung gelangt.

Sie kann dem Gang der Handlung unmöglich

zu Grunde liegen, da niemand ehrlicherweise wird behaupten wollen, das was Faust in diesem ersten Theil thue, sei ein „Streben“ im Sinne des Prologs, d. h. ein, wenn auch von schweren Rückfällen begleitetes sittliches oder auch nur ein intellectuelles Fortschreiten, geschweige denn eine bloss scheinbare Aberration und Rückläufigkeit wie die der Planeten. Nein, unser Held „strebt“ hier gar nicht „immerfort zum Besseren auf“, sondern sinkt nur immer tiefer in schwere Verirrungen. Der Gedanke der Läuterung, der „die Parallele mit Dante rechtfertigen“ soll, könnte also nur für die Fortsetzung der Tragödie in Betracht kommen: aber von der Darstellung eines moralischen Läuterungsprocesses, wie ihn der Prolog unläugbar im Auge hat, und in Folge dessen allein eine „Erlösung“ vom Bösen und dessen Folgen statthaben könnte, schweigt die Geschichte auch hier. Wir werden zwar von Fischer, wie bei Düntzer, v. Löper u. a. belehrt: „was der Mensch in seinem Innersten gewinne und werde, sei ein Inhalt, der sich nicht dramatisch, sondern nur symbolisch darstellen lasse.“ Wenn aber diess wahr wäre, wenn nur, wie im ersten Theil, der „Fall“ des Menschen, das Böse, und nicht auch dessen sittliche Erhebung, das Gute dramatisch darstellbar wäre, so würde ja unsere Pseudo-Idee schon um desswillen für eine dramatische Dichtung untauglich sein. Wenn also Fischer sagt: es komme hier bloss auf die Bedeutung der (nur symbolischen) Handlung an, und nicht in dem was man erlebe, sondern wie man es erlebe, liege die Bedeutung des Daseins und der Sinn unserer Lebensereignisse, so vergisst er, dass es sich bei einer dramatischen Darstellung gerade darum handelt dieses Wie zur Erscheinung zu bringen. Es

war deshalb auch Goethes ausgesprochene Absicht Faust im zweiten Theil der Tragödie „in höhere Regionen und durch würdigere Verhältnisse durchzuführen“, und wer dergleichen im Mummenschanz bei Hofe, in dem Gang zu den Müttern, in der klassischen Walpurgisnacht, in der Vermählung mit der Helena, in Fausts Leistungen als Obergeneral und Meerbezwinger dargestellt findet, dramatisch dargestellt findet, als „Läuterungsstufen“ dargestellt findet, mit dem wollen wir nicht einen Augenblick streiten.

Ich behaupte aber dass es reine, dem Gang und Inhalt dieser „symbolischen“ Handlungen widersprechende Fictionen sind, wenn gesagt wird, Faust habe sich „aus dem Strudel der Welt emporgerungen“, habe es „zu einer sittlichen Höhe gebracht, auf der er unverführbar“ sei, „zu einer Charakterhöhe, die erhaben und unerschütterlich feststehe über jenen Wegen wo der Teufel sein Wild jage; das Leben selbst sei das gewaltige Fegfeuer, die Welt selbst das grosse Purgatorium Fausts“ und was dessen mehr ist. Die ethische Leerheit dieser ganzen Auffassung, die freilich durch die spielende, dem tragischen Motiv völlig incongruente spätere Behandlung des Problems — als wenn das menschliche Leben eine Opernvorstellung und Gut und Bös blosse Decoration wären — von dem Dichter selbst veranlasst worden ist, ergibt sich überdiess schon aus der Verwechslung der Idee der Erlösung mit der Vorstellung einer blossen Läuterung, ja mit derjenigen der blossen Entwicklung. Läuterung ist noch lange nicht Erlösung, am wenigsten aber eine Läuterung „ohne himmlische Zuthat“, wie Fischer will, da der Begriff der Erlösung gerade den der Hülfe nothwendig in sich einschliesst. Selbst-

erlösung ist eine moderne Selbsttäuschung. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen,“ singen die himmlischen Heerschaaren, und es ist falsch, wennschon dem Standpunkte des Prologs nicht fremd, „die Entwicklungsstufen einer bedeutenden Menschennatur“ seien „zugleich Läuterungsstufen“; denn der Begriff der Entwicklung ist ein ethisch indifferenter, da es nicht nur eine bloss natürliche Entwicklung gibt, sondern auch die geistige Entwicklung ebenso wohl eine abwärts wie aufwärts gehende sein kann, wie denn gerade die bedeutendsten Naturen der Gefahr des abgründigen Weges am meisten ausgesetzt sind.

Diese indifferente inhaltlose „Idee der Entwicklung“ ist jedoch dem modernen Standpunkte so erhaben, dass von ihm aus gesagt werden kann: „die Einsicht dass es in der Menschenwelt eine Entwicklung, einen Fortschritt, einen Höhenweg gibt, kann auch der schlaueste Teufel nicht fassen.“ Im Gegentheil, wer das Abwärts erfahren, kennt das Aufwärts erst recht. Selbst „in die Finsterniss gebracht“, d. h. von Gottes Angesicht verstossen, will er auch den Menschen glaubenmachen, dieser sei nicht bestimmt sich in Gottes „ewigen Glanz“ zu erheben, sondern für ihn „tauge einzig Tag und Nacht“, d. h. das ewige Einerlei des ruhelosen irdischen Kreislaufes. Nach jener Auffassung aber wäre Mephistopheles, weil er sich nicht zu der landläufigsten Vorstellung erheben kann, so erzdumm eine Wette einzugehen, die Faust sogar „ohne himmliche Zuthat“, ja ohne sich die geringste Gewalt anzuthun, im eigentlichen Sinn *con amore,* kraft seiner „bedeutenden Menschennatur“ und deren natürlicher Entwicklung nothwendig gewinnen muss.

Das Divertissement bei dieser „Lebensprobe" hat dieser obendrein gratis.

Wir haben bei der Besprechung der neuen Beiträge Vischers gesehen, dass diese „Wette", wie bereits Weisse erkannte, trotz des Prologs kein organisches Motiv in der Tragödie von 1808 bildet; dass jedoch die Verquickung des Alten und Neuen, des Bundes mit der Wette in der Verschreibungsscene nicht geradezu unhaltbar ist. Anders gestaltet sich die Sache nach Fischer. Während Vischer den Knoten durchhaut, indem er den „Pact zwischen Faust und Mephistopheles zum wahrhaft erspriesslichen Seelenbund" macht, und die Verschreibung mit Blut „einfach" d. h. ohne jede Erklärung „der Sage gemäss eingeschoben" sein lässt, beleuchtet Fischer die unläugbare Kluft zwischen der alten und neuen Dichtung aufs schärfste, und findet den bewegenden Grundgedanken der letztgenannten, „Fausts Versuchung und Lebensprobe" oder die Wette zwischen ihm und Mephistopheles als Motiv der alten Dichtung geradezu unmöglich. Denn es sei undenkbar dass der von Lebens- und Weltdurst verzehrte Faust, der den Erdgeist begehrt, mit diesem oder, was dasselbe bedeute, mit einem Diener des Erdgeistes eine Wette eingehe auf die Bedingung: du wirst mich nie befriedigen! und dass der Mephistopheles, der im Selbstgespräch sage: er wird Erquickung sich umsonst erflehen, Topp! sage zu einer Wette darauf dass Faust befriedigt werde. Fischer führt diese Antithese noch weiter aus, und weist darauf hin, dass der ganze Verlauf der Handlung dieser Wette widerspricht, die Faust zehnmal verliert, schon „beim Blick in den Zauberspiegel", dann in der „Gretchen-Episode" (als wenn es nur eine Episode

wäre!), die gleich mit dem Verlust der Wette beginne, wo Faust „die Gluth“, von der er brennt, „unendlich, ewig, ewig“ nennt.

Allein so wichtig auch die Blosslegung der Grundverschiedenheit der beiden Conceptionen sein mag, einen absoluten Widerspruch in dem hier entwickelten Sinne kann ich nicht zugeben. Denn einmal: alle die schönen Reden Fausts in den später hinzugedichteten Stellen der Verschreibungsscene von seiner Unbefriedigung und der Unmöglichkeit, dass ihm dieses Leben je Sättigung gewähren könne, lassen sich mit dem „Lebensdrang“ und „Weltdurst“ der alten Eingangsscenen insofern wohl vereinigen als auch hier Faust nicht ohne die Einsicht gedacht werden darf, dass in den „Tiefen der Sinnlichkeit“ keine dauernde Stillung seiner „glühenden Leidenschaften“ zu finden ist, sondern dass er im Genuss stets nach Begierde verschmachten wird. Der Refrain aber lautet: „Allein ich will! Es sei versucht *quand même*.

Da mag denn Schmerz und Genuss,
Gelingen und Verdruss,
Miteinander wechseln wie es kann.

Das ist eine Raison, die sich mit der Gewissheit auch im Bunde mit dem Bösen keine Befriedigung finden zu können sehr gut verträgt. So geht die Wette dem Bunde, der für den Gang der Handlung nach wie vor maasgebend geblieben ist, als ein Zeugniss wider Faust nicht bedeutungslos nebenher, indem dieser freilich, „mit seinem Geist das Höchst' und Tiefste greift, und Wohl und Weh der Menschheit auf seinen Busen häuft;“ aber nur um „am Ende“ zu „zerscheitern“.

Andrerseits kann auch Mephistopheles, wenn zugegeben wird, er spiele seine Verführerrolle nicht

schlecht, sehr wohl, gleich nachdem er gesagt: „Euch ist kein Maas und Ziel gesetzt!“ also die Hoffart zugleich verhöhnt und gestachelt hat, den nämlichen Stachel indirect anwenden, indem er den stolzen Geist, der „das Höchst' und Tiefste greifen“ und „der Menschheit Krone“ erringen möchte, aber bereits erfahren, dass er „sich zu hoch gebläht,“ mit dem Gedanken vertraut macht, der Mensch sei überhaupt zu nichts Besserem bestimmt. Dahin führen jene Reden, deren Schluss die von Faust in seiner Selbsterniedrigung acceptirten, den „Höhenweg“ negirenden Worte bilden: „du bleibst doch immer was du bist.“ Also frisch hinein ins Meer des Genusses! Hat doch Mephistopheles mit „zwei Seelen“ Fausts zu thun, und nur indem er die edle Flugkraft der einen, die sich „gewaltsam hebt vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen“, knickt und lähmt — so dass in Wahrheit nur ihre Caricatur: „zu einer Gottheit sich aufschwellen lassen“ übrig bleibt — kann er die andere, die sich „in herber Liebeslust an die Welt hält mit klammernden Organen,“ in dem Wahn bestärken, dass seine Freuden nur „aus dieser Erde quillen,“ und „das drüben ihn wenig kümmern“ könne, um sodann „die hohe Intuition — ich darf nicht sagen wie — zu schliessen.“

Uebrigens ist die „Wette“ nur auf eine Amphibolie der Begriffe, auf einen Doppelsinn, eine Zweideutigkeit gebaut, wie die am Schluss des zweiten Theils als vermeintliche Lösung des Knotens wiederkehrende Pointe, dass Faust, eine erträumte Zukunft vorausnehmend, zum Augenblicke sagt: „verweile doch, du bist so schön!“ naiv ins Licht stellt. Beim Abschluss der Wette war von der Befriedigung durch Genuss die Rede, aber auch dort schon erkannte

Faust, dass „Geniessen gemein macht,“ sonst würde er sich nicht gegen den Gedanken der Sättigung auf diesem Wege so heftig aufbäumen. Auch dort bereits war seine höchste Weisheit: „Nur rastlos bethätigt sich der Mann.“ ganz wie vor seinem Tode:

Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick!

Weil im Zeitleben die Gegenwart keinen Bestand hat, kann der Augenblick der Befriedigung niemals kommen: wie in der Jugend nicht mittelst des Genusses, so im Alter nicht mittelst der Thätigkeit. Diese Wette, bei der es dem Teufel aber auch nur ums Spiel und dessen moralische Wirkung zu thun sein konnte, war deshalb von Faust bequem zu gewinnen, sie musste von ihm gewonnen werden, einerlei ob er seinen Lebensdrang (Erkenntniss- und Zeugungsdrang) in den Tiefen der Sinnlichkeit oder als Obergeneral und Meerbezwinger durch Mephistopheles zu stillen sucht. Sie musste gewonnen werden, und es war damit — nichts gewonnen, solange Faust eben nicht „Magie von seinem Pfad entfernte“ und nicht des Räthsels Wort, statt „im Düstern“ im Lichte suchen lernte. Denn, wie gezeigt, nicht einmal die Erkenntniss erweitert sich; der Bund aber bleibt in Kraft und es ist in keiner Weise vermittelt, wenn schliesslich die Seele dessen in den christlichen Himmel aufgenommen wird, der, wie ihn einst „das Drüben wenig kümmern“ konnte, im Angesicht des Todes versichert:

Thor, wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines gleichen dichtet!

Aber so entsprach's dem Prolog und dem „Grundgedanken der neuen Dichtung:“ So lang er auf der Erde lebt, irre der Mensch getrost —

Er stehe fest und sehe hier sich um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.

Das war und blieb in der That des Dichters Lebensansicht, der „mit festen markigen Knochen auf der wohlbegründeten dauernden Erde“ stand; es war immerhin ein auch in seiner grössten Dichtung „Manches erklärender Gedanke“; aber eine Faustidee und die ursprüngliche Goethische Faustidee war es wahrhaftig nicht. Ueberdiess war es ein Gedanke, den selbst der zweite Theil nicht zur Darstellung bringt, nicht dramatisch anschaulich macht, und zwar schon um desswillen nicht weil die Handlung nicht in „dieser Welt“, nicht auf realem Boden spielt, die wirkliche Welt darin vielmehr vollkommen „stumm“ bleibt.

Kehren wir zur alten Dichtung zurück! Ihre Idee war nach Fischer „der tragische Lebensgang des genialen Weltstürmers.“ Da die Dichtung einen genau entworfenen, ausgedachten Plan nicht hatte, so schloss dieser tragische Lebeusgang nach Fischer „eine künftige Läuterung und Rettung“ Fausts nicht aus: bestimmt geplant aber war sie nicht. Gewiss nicht! Man erinnere sich des Urtheils der Zeitgenossen, z. B. eines Kritikers von dem Range A. W. Schlegels, der 1790 seine Anzeige des Fragments mit den Worten schloss: „Fausts Schicksal ist zwar in gewisser Rücksicht längst entschieden: der Weg, den er einmal betreten hat, führt unvermeidlich zum Verderben. Aber wird diess sich bloss auf seinen äusseren Zustand oder auch auf den inneren Menschen erstrecken? Wird er sich selbst treu bleiben und auch bei seinem letzten Fall noch menschliches Mitleid verdienen, weil er mit grossen Anlagen menschlich fiel? Oder wird der verworfene Geist, dem er sich übergeben hat, ihn

dahin bringen, selbst Erfinder von Bosheit, selbst Teufel zu werden? Diese Frage bleibt noch unaufgelöst.“ Heutzutage weiss man diess besser. So behauptet Willibald Beyschlag*), indem er es eine „pure beweislose Hypothese“ Fischers nennt, dass die Läuterungsidee erst bei der Wiederaufnahme des Faust in die Dichtung hineingetragen worden sei, der Plan des Gedichts sei „von Anbeginn darauf gegangen dem abwärts bis in die äusserste Tiefe des Verderbens führenden Wege den aufwärts zur Rettung führenden entgegenzustellen und so der christlichen Idee der Erlösungsfähigkeit auch des grössten Sünders einen noch vollkommeneren Triumph zu bereiten.“ Er beruft sich dabei auf „die Versicherung des greisen Dichters, der Plan seines Faust habe ihm seit sechzig Jahren klar in der Seele gelegen.“ Dieses Zeugniss, das dem kurz vor Goethes Tod geschriebenen Brief an W. v. Humboldt entnommen ist, lautet aber etwas anders und beweist nichts; vielmehr hat Kuno Fischer aus inneren Gründen vollkommen Recht, und es ist eine „beweislose Hypothese“: Goethe habe „nicht den Zielpunkt der ursprünglichen Conception vergessen und hernach unbewusst durch den gegentheiligen ersetzen können.“ Der „Zielpunkt“ dieser Conception war ihm eben keineswegs „klar in der Seele gelegen;“ obschon „der Untergang des Helden offenbar, von Anfang bis zu Ende, dem ersten Theil zu Grunde liegt“**) gemäss jener Versicherung des Mephistopheles:

---

*) Goethes Faust in seinem Verhältniss zum Christenthum. Berlin 1877. S. 22.

**) Otto Vilmar, Zum Verständniss Goethes, 4. Auflage. Marburg 1879. S. 32.

Es war genau in unserm Pakt bestimmt,
Ich will doch sehn, wer mir den nimmt.*)

Auch den „Grundgedanken“ der alten Dichtung, von dem Fischer ausgeht, finden wir von Goethe selbst am Schlusse des zweiten Theiles bereits formulirt:

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, liess ich fahren,
Was mir entwischte, liess ich ziehn.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht,
Und abermals gewünscht, und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt.

Dieser „tragische Lebensgang des genialen Weltstürmers“ soll aber nach Fischer etwas ganz anderes sein als „die abenteuerliche Weltfahrt der Volkssage.“ Denn — „an eine diabolische Magie, an eine Höllenbeschwörung ist nicht zu denken.“

Zunächst muss hiebei auffallen, dass Fischer, statt auf den Gesammtinhalt der bis 1790 gedruckten und geschriebenen Theile zu sehen, nur die drei angeblich ältesten Scenen unseres Gedichts, mit deren Schluss die grosse Lücke im „Fragment“ eintritt: „Fausts Monolog, Faust und der Erdgeist, Faust und der Famulus,“ in Betracht zieht. Diese Scenen seien durchdrungen von einem und demselben Thema, das der Sturm- und Drang-Periode auf die Seele gelegt gewesen sei: „Urnatur gegen Unnatur.“ Diese Epoche war, wie Goethe sie schildert, eine fordernde: „Man machte an sich und Andere Forderungen auf das was noch kein Mensch geleistet, und hielt die unmittelbare originelle Ansicht der Natur und ein darauf gegründetes Handeln für das Beste.“ Die Formel „Urnatur gegen Unnatur“ ist hienach eine

*) Paralip. zum zweiten Theil. Weimarer Goethe-Ausgabe 15 b, S. 246.

etwas gewagte Abkürzung jenes von Goethe selbst verkündeten Hamann'schen Losungswortes für die Starkgeister seiner Jugendzeit: „Alles was der Mensch zu leisten unternimmt, muss aus sämmtlichen vereinigten Kräften entspringen, alles Einzelne ist verwerflich.“ Jene Starkgeister wollten nämlich „den Einklang der Naturtriebe mit den Forderungen der Vernunft wiederherstellen und in einer vermeintlichen Totalität des Lebens ihre Befriedigung finden“ (Gervinus). Aber ein ganz ähnlicher Geisteszustand beherrscht ja, wie Fischer selbst hervorhebt, den Uebergang des Mittelalters zur neueren Zeit d. i. die Geburtszeit der Faustsage. Hat also der Dichter gerade diesen Stoff ergriffen, so wäre es doppelt merkwürdig, wenn er ihn von Anbeginn zu einer Conception benutzt hätte, bei welcher gerade an dessen Grundthema, die diabolische Magie, „nicht zu denken“ sein sollte.

Gewiss ist daran zu denken, vor allem daran zu denken! Weil uns das Thema, sei's veredelt, vergeistigt, sei's sonstwie modernisirt entgegentritt, sollte es ganz hinausinterpretirt werden dürfen? „Die Natur“ in Goethes Dichtung sei „nicht die Hölle.“ Nein; das ist sie aber an und für sich auch in der Sage nicht. Der Teufel ist ja der Feind der Natur, *hostis naturae,* wie er bei J. B. van Helmont heisst, weil er, so viel er sich auch an ihr zu schaffen macht und ihrer begehrt, unfähig ist sie anders als in der Zerstörung sich anzueignen: *„le mal ne peut jamais prendre nature,“* sagt St. Martin, und Mephistopheles selbst:

Der Teufel hat sie's zwar gelehrt,
Allein der Teufel kann's nicht machen.*)

---

*) Daher sein Ingrimm gegen „das Etwas, diese plumpe Welt“ und die in ihr unablässig wirksamen Zeugungskräfte; wogegen sein apartes Element nur das fressende, zerstörende Feuer ist.

Fischer meint: „die Magie des Goethischen Faust hat nichts mit der Hölle gemein, es ist die Zauberkraft des Genies, die Macht tiefster Naturempfindung, unmittelbarer Naturoffenbarung, der Drang und das Vermögen die Natur zu erleben bis in ihren innersten Grund.“ Ist denn beides unvereinbar und gilt nicht beides auch von dem Helden der Sage, der „ein hohes und herrliches Ingenium besass,“ „Adlerflügel an sich nahm und wollte alle Gründe von Himmel und Erde erforschen?“ Aber „Fausts Sehnsucht nach der Natur ist nicht diabolisch, sondern urmenschlich,“ denn „nicht die Hölle und ihre Geister ruft er an, sondern die Erde, den Genius alles irdischen Daseins,“ und „die Beschwörung geschieht nach keinem Buche der Magie, sie enthält nichts von Zauberkram, es ist die natürliche Magie des Menschen, die von jeher alles Grosse in der Welt bewirkt hat, die unwiderstehliche Macht des Willens.“

Aber alle Magie geht ja, zumal bei Paracelsus, dessen Gedanken wir in diesen Scenen bis zum Wortlaut begegnen, vom Willen aus, vom Willen, der je nachdem seine Fassung ist, nicht allein „alles Grosse,“ sondern auch alles Böse wirkt. Und der „Genius des irdischen Daseins“ birgt beides in seinem dunkeln Schoose, wie er denn nach Fischer selbst, „durch seinen Boten in dämonischer Thiergestalt als Führer zum Abgrund“ in Fausts Lebenskreis eintritt. Und hat etwa dieser den „Zauberkram“ nicht gründlich studiert? nimmt er nicht die Zauberkraft aus dem magischen Zeichen des Makrokosmus?

Ha, welche Wonne fliesst in diesem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!

und des Mikrokosmus:

Wie anders wirkt diess Zeichen auf mich ein —?

Ist nicht jenes „Morgenroth,“ in welchem der Schüler nach des Adepten Wort die irdische Brust unverdrossen baden soll, ein zu Fausts Zeiten bekanntes magisches Experiment, das unter anderem noch zu Jacob Böhmes Erstlingswerk den Titel gegeben? Und die Beschwörung des Mephistopheles? sollen wir uns diese etwa ohne „diabolische Magie“ denken? Vollends die folgenden Scenen des Fragments! Wird etwa jene „natürliche Magie, die von jeher alles Grosse in der Welt bewirkt hat,“ auch in Auerbachs Keller und in der Hexenküche gelehrt? Oder macht sich hier nur etwas mehr von jenen „Blend- und Zauberwerken“ bemerklich, in welche Faust sich von dem Lügengeiste nicht etwa erst einweihen, sondern worin er sich von ihm „bestärken“ lässt?

Endlich die Figur des Mephistopheles selbst! Bei Fischer darf er nichts diabolisches an sich haben; denn da wäre er scheint's auch sofort der Satan selbst, und das soll er erst in der neuen Dichtung als „der höllische Versucher und Verführer“ sein. In der alten Dichtung ist er nach Fischer nur „ein irdischer Dämon,“ aus dem „der Geist der Erde spricht,“ und zwar auf der einen Seite höchst respectabel; denn „er ist die Vertretung der irdischen Vernunft und des irdischen Maases, denen Mephistopheles als Bote des Erdgeistes das Wort redet.“ Auf der anderen Seite freilich soll er „ein dem Faust zu dessen unheilvoller Weltfahrt vom Erdgeist gesandter dienender Gehülfe“ sein. Diese Weltfahrt soll sich ja „nach des Weltstürmers eigenem Willen tragisch vollenden:“

Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste,
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste,
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu?

Damit glaubt Fischer vereinbar dass Mephistopheles charakterisirt werde als „einer jener irdischen Dämonen, welche die nordische Sage in der Erde hausen lässt, neckisch und tückisch wie ein Kobold, gemüthlos und ohne Mitgefühl wie die Elementargeister der Sagenwelt, kundig aller irdischen Wege, die abschüssig gerichtet sind, eben so kundig der irdischen Menschennatur, ganz orientirt über ihre Schwächen, Begierden und Selbsttäuschungen. Als Führer auf dem Wege zum Abgrund darf er die Rolle des Teufels ersetzen und spielen."

Diess wäre am Ende genug, zumal zugegeben wird, dass es Fausts eigener Wille ist, der ihm einen solchen Gehülfen und Führer zum Abgrund beigesellt hat. Was will man mehr, damit „die rohe Sage" dem modernen Sinn schmackhaft sei, als dass ein Dämon heraufbeschworen wird, der die Rolle des Teufels ersetzt?

Freilich in den Augen des Spinozisten war das Böse weniger furchtbar als verächtlich, weshalb er den Mephistopheles in einem Paralipomenon sagen liess:

Mich darf niemand aufs Gewissen fragen;
Ich schäme mich meines Geschlechts.
Sie meinen wenn sie Teufel sagen,
So sagen sie was Rechts.

Er schaltet deshalb äusserst frei mit der auch bei ihm „ins Fabelbuch" geschriebenen Personification des Bösen; aber die ernste Idee seiner Dichtung bricht dabei doch unwillkürlich durch, so dass eine Auffassung wie die Fischers, nach welcher der ursprüngliche Mephistopheles kein „Flüchtling der Hölle" sein könnte, sich nur auf die Scene „Wald und Höhle," sowie etwa auf zwei im Fragment noch nicht enthaltene, aber wohl zu den aus der ursprüng-

lichen Conception hervorgegangenen gehörige Stellen der Pact-Scene stützen kann, nämlich auf die Versicherung des Mephistopheles: er sei „keiner von den Grossen,“ und auf die Worte Fausts nach der Verschreibung:

Ich habe mich zu hoch gebläht.
In deinen Rang gehör' ich nur.

So freilich konnte nicht vom Satan, dem Haupt der bösen Geister, wie er in der weggelassenen Scene „Gipfel des Brockens“ auftritt, gesprochen werden; wohl aber von einem dieser bösen Geister. Die Hölle ist weit, und jede Zeit stellt sie sich vor, so gut sie kann. Imgleichen ihren Ort und ihre Insassen. Wir sind nicht bei Dante, wir sind bei Goethe. Genug dass Mephistopheles schon im Fragment bekennt: „uns hat er in die Finsterniss gebracht.“ Wie sich der Dichter damals das Finsterreich gedacht, ist nebensächlich, obwohl allerdings nicht gleichgültig.

Die Stellen beweisen also nichts gegen die diabolische Natur des Mephistopheles, der ja auch in der Sage nur als dienender Geist des Höllenfürsten auftritt. Lässt nicht die „neue Dichtung“ sogar Gott selbst den neuen Mephistopheles, d. h. die von Fischer als „höllischer Verführer“, ja als Satan in Person in Anspruch genommene neue Charakterfigur dem Faust als „Gesellen zugeben“? Auch der Monolog in „Wald und Höhle“, der, unbeschadet seiner Schönheit und Gedankentiefe, aus einer der ursprünglichen Faust-Conception fern liegenden Stimmung gedichtet ist, beweist deshalb damit, dass Faust den Mephistopheles als einen ihm vom „erhabenen Geist“ gegebenen „Gefährten“ bezeichnet, nichts gegen dessen diabolische Natur. Sagen wir mit Fr. Vischer im Hinblick auf diesen Monolog:

„die sichtbare Spur des alten Plans“ in dem vom Erdgeist beigegebenen Gefährten brauche uns nicht zu beirren, da ja „der Erdgeist uns alle an den Schandgesellen geschmiedet“ habe, womit er den sogenannten Teufel der Sinnlichkeit, als unserer Erdnatur, meint, so müssen wir entweder im Mephistopheles nur die nothwendige Ergänzung zur Herstellung Fausts als des „ganzen Menschen“ sehen — eine Auffassung, die Kuno Fischer mit Recht ganz bei Seite lässt, da sie schon der ersten Voraussetzung einer dramatischen Figur widerspricht; oder wir müssen anerkennen dass dieser „Schandgeselle“ keine Wesensgemeinschaft mit dem „erhabenen Geist“ hat, den jener Monolog als Geber alles Guten verherrlicht, dass er vielmehr auch an dieser nicht maasgebenden Stelle nur als zu dem Erdgeist in analogem Verhältnisse stehend gedacht sein konnte, wie der „Geselle“ des Prologs im Himmel zu dem Herrn der Geisterheerschaaren. So wenig dieser aus überirdischer Sphäre den Mephistopheles als seinen „Boten“ sendet, so wenig kann jener irdische Dämon als „Bote“ eines „erhabenen“ Geistes gedacht werden.

Wohl aber als „Gefährte“, der „reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen.“ Es ist deshalb nicht abzusehen wie dieses Verhältniss zum Beweise gegen den diabolischen Charakter des Mephistopheles der alten Dichtung gebraucht werden könnte, zumal dieser Charakter in der neuen Dichtung in noch zweifelhafterem Lichte schillert, wo der Teufel zugleich als ein dem Herrn „am wenigsten verhasster Schalk“ und als „des Chaos wunderlicher Sohn“ charakterisirt wird — eine Bezeichnung, welche Carriere mit Grund von der Ausgeburt der noch ungeordneten Naturkräfte versteht, und die in der

That zu Fischers „Kobold“ eher passt als zur christlichen Vorstellung vom Teufel. Das Beste was man einer solchen Auffassung abgewinnen könnte, wäre ein innerhalb des Erdgeistes versöhnter Dualismus, eine Licht- und Nachtseite in ihm, deren eine von der andern gesondert im Mephistopheles dem Faust zugewendet stände, und da es sich hier handgreiflich nicht um die natürliche, sondern um die ethische Nachtseite handelt, so würde sich der „irdische Dämon“ Fischers vom unterirdischen der Sage wenig unterscheiden.

Wie sehr deshalb in Goethes Faust auch „die Cultur, die alle Welt beleckt, auf den Teufel sich erstreckt,“ sein Wesen hat dieser um deswillen nicht fahren lassen. Nur mit gewaltsamer Interpretation wäre zu läugnen, dass Mephistopheles schon in den ältesten Scenen als Teufel sich gibt und erkannt wird. So schon in dem der ursprünglichen Conception angehörigen Selbstgespräche vor dem Auftritt des Schülers, mit den Worten „Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben, er müsste doch zu Grunde gehn!“ Hier spricht er im Ernst, hier ist keine Ironie und keine Illusion: wie kann man dieser Figur den diabolischen Charakter streitig machen und einen blossen Kobold substituiren, geschweige denn sie für eine mittelbare oder indirecte Erscheinung des Erdgeistes selbst ausgeben — des „erhabenen, herrlichen, grossen Geistes?“ Offenbar ist Fischer nur dadurch auf diesen Abweg gerathen, weil er den Grundgedanken des Prologs als Maasstab benutzte, der dazu bei weitem nicht ausreicht. Aeusserungen des Mephistopheles gegenüber, wie diese: „Und merkt euch wie der Teufel spasse“ — „Ich möcht' mich gleich dem Teufel übergeben,

wenn ich nur selbst kein Teufel wär'" — „Die hielte wohl den Teufel selbst beim Wort" — „Sie fühlt dass ich ganz sicher ein Genie, vielleicht wohl gar der Teufel bin" — behauptet Fischer: jedermann sehe, wie Mephistopheles mit der Vorstellung und dem Worte „Teufel" humoristisch umgehe und spiele; ja seine eigenen Worte sagten diess: „Muss wieder recht den Teufel spielen." Er treibe eben nur „was man im Leben Teufeleien nennt." Nirgends aber in der alten Dichtung sei von einem Teufel die Rede wie ihn die Volkssage glaube oder eine höhere Auffassung sinnbildlich als den personificirten Geist des Bösen nehme.

Abgesehen davon dass Mephistopheles sich in der Scene mit dem Schüler vielmehr daran erinnert, er müsse seine wahre Rolle, den Verführer, herauskehren, so ist es überall nicht er, der mit der Vorstellung des Teufels spielt und mit diesem humoristisch umgeht, sondern vielmehr der Dichter, der sich den Glauben der Volkssage wie die „höhere Auffassung" je nach seinem künstlerischen Bedarf dienstbar macht, ohne dass er selbst im Grund einem von beiden innerlich angehört. Er macht sich seinen Lügengeist zurecht, modernisirt ihn bis zur Fratze und Selbstverspottung, aber es bleibt die für die Fausthandlung erforderliche Person, es bleiben die wesentlichen Prädicate. Wenn die „Hexe voll Entsetzen zurücktritt," da er sie anfährt:

Erkennst du mich? Gerippe! Scheusal du!
Erkennst du deinen Herrn und Meister? . . .
Hab' ich diess Angesicht versteckt?
Soll ich mich etwa selber nennen?

so spricht Fischer hier von einem „Teufel des Erdgeistes, der sich über den Teufel der Hölle lustig

macht“ und will die Scene gerade zum Beweise seiner Auffassung benutzen, weil sich Mephistopheles der Hexe gegenüber „den Namen“ Junker Satan verbittet. Also hier soll die Ironie plötzlich verschwinden, wo sie auf sichtbarster Höhe steht, und wir hätten die officielle Ablehnung des diabolischen Charakters? Die Schreckensworte zuvor aber dürfen wir nicht anders als — humoristisch nehmen!

Nein, nicht den viele Jahre später im „Prolog“ ernsthaft auftretenden Schalkteufel verhöhnt hier Mephistopheles, sondern den seiner spottenden, in der Selbsttäuschung zu bestärkenden Menschen verhöhnt er, indem er den sauberen Schluss zieht: dass er nicht mehr der Alte sei, weil er Hörner, Schweif und Klauen abgelegt und falsche Waden angelegt habe!

Du nennst mich Herr Baron, so ist die Sache gut!

sagt er unter Vorzeigung seines Wappens, worauf die Hexe erwiedert: Ha! Ha! das ist in eurer Art! Denn bekanntlich ging der Glaube dahin dass der Satan mit den Hexen Unzucht treibe. Nehmen wir hinzu, dass diese aus dem Vorstellungskreise der Faustsage erwachsene Scene, von der Fischer sagt: sie rede seiner Auffassung „das deutlichste und beweiskräftigste Wort,“ das für die Haupthandlung so wichtige Motiv der magischen Verjüngung Fausts zum Gegenstand hat, der sich „dreissig Jahre vom Leibe schaffen“ will, und zwar nicht durch „die Magie des Willens,“ die ihm Mephistopheles, indem er Fausts Gewissen schärft um es desto schwerer zu belasten, ins Gedächtniss ruft, nicht durch jenes „natürliche Mittel,“ das „in einem andern Buch steht“ und „ein wunderlich Capitel“ ist:

— ein Mittel ohne Geld
Und Arzt und Zauberei zu haben.

nämlich Selbstbeschränkung, Selbstverläugnung und angestrengte Arbeit, wozu sich Faust jedoch, bereits „mit dem Teufel du und du," „nicht bequemen" zu können erklärt, sondern mittelst des durch Hexenkünste gebrauten Feuertranks, der alsbald seine Wirkung thut:

> Hör! Du musst mir die Dirne schaffen!

und

> Hätt ich nur sieben Stunden Ruh,
> Brauchte den Teufel nicht dazu,
> So ein Geschöpfchen zu verführen —

eine Verführung, die sammt ihren Folgen bekanntlich den weiteren Inhalt der Tragödie bildet.

Und das wäre „die Zauberkraft des Genies"? Freilich! auch die Hölle hat ihr Ingenium:

> Sie fühlt dass ich ganz sicher ein Genie,
> Vielleicht wohl gar der Teufel bin.

Dass es nichts an der Sache ändert, wenn der Dichter keinen persönlichen Glauben an die „Sudelköcherei" mitbringt, ja wenn er, nicht mehr mit vollstem künstlerischem Ernst bei seiner Composition, Allotria einmischt, wie die „Bettelsuppen" und die Verspottung der missverstandenen Trinitätslehre, wird wohl keiner Ausführung bedürfen. Ebenso dass damit nicht die Meinung man habe die Scene erklärt, gerechtfertigt sei, wenn man mit Düntzer in der dargestellten Handlung zu gleicher Zeit eine Verspottung „des ganzen albernen Hexenglaubens" und den „Versuch der Versenkung Fausts in bestialische Sinnlichkeit" finden will; denn beides in dieser Verknüpfung widerspricht sich und wäre widersinniger als der Hexenglaube selbst. Auch die bloss symbolische Erklärung erfordert die Aufzeigung eines ursächlichen Zusammenhangs zwischen Symbol und Bedeutung. Die „tolle

Sinnlosigkeit der Hexenwirthschaft" wird also hier wie in der Walpurgisnacht-Scene nicht um desswillen „mit den lebendigsten Farben" geschildert „um die gemeine Sinnlichkeit in ihrer jedes höheren Sinnes entbehrenden Bestialität zu zeigen" (Düntzer), sondern gerade umgekehrt, um die sehr bedeutsame diabolische Berückung (Versetzung) der Sinne zur Darstellung zu bringen, wie solche Faust beim Blick in den Zauberspiegel und beim Genuss des Zaubertranks erfährt. Sonst freilich wäre die Handlung sinnlos, das Mittel zum Zweck absurd, und nur wer jenen Causalzusammenhang aufweist und erklärt, der erklärt unsere Scenen.

Denken wir die aus einer veränderten Grundanschauung der Natur, im Stil der Iphigenie hinzugedichtete und zum Beweise ihrer Isolirtheit im „Fragment" von 1790 naiver Weise sogar hinter die Brunnenscene gestellte Scene „Wald und Höhle" hinweg, so dass die Verführungsgeschichte ohne die vorübergehende Sinneswandlung Fausts verläuft — wo bleibt alsdann auch nur der Schatten einer Aehnlichkeit der wirklichen Handlung mit dem was hier für deren begriffliches Gegenbild ausgegeben wird? Wir fragen: was wird aus dieser Fischerischen „unmittelbaren Naturoffenbarung" in der Tragödie? aus diesem „Erleben der Natur" in jenem „urmenschlichen" Sinne? Die wirkliche Handlung mahnt uns an eine Naturoffenbarung, aber nicht an die vom Urmenschen vernommene „Urnatur," sondern an jene Naturoffenbarung wie sie

Der Unmensch ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu,

nachdem er zum Verderber geworden, in der Walpurgis-

nacht und beim Cultus auf dem „Gipfel des Brockens“ erfährt, wo ein und der andere „ganz besondre Saft“ vergossen wird:

Auf's Angesicht nieder,
Verehret den Herrn!
Er lehret die Völker
Und lehret sie gern.
Vernehmet die Worte:
Er zeigt euch die Spur
Des ewigen Lebens
Der tiefsten Natur.

In dieser Naturoffenbarung, ohne deren tieferes Verständniss die ursprüngliche, wirkliche, durch die Faustsage und Faustdichtung illustrirte Faustidee Goethes nicht ins rechte Licht treten kann, liegt in Wahrheit „der tragische Lebensgang des genialen Weltstürmers;“ während in jener Naturoffenbarung, die sich nur im höchsten Grad eines physisch-ästhetischen Naturgenusses und in schönen Worten erschöpft, wie sie Faust ganz gleicherweise im Monolog in „Wald und Höhle“ und beim Ersteigen des Brockens zur Feier der Walpurgisnacht zum Besten gibt:

Das ist die Lust, die solche Pfade würzt u. s. f.

des Pudels Kern unmöglich zu finden ist. Bei solcher Naturoffenbarung hält sich der Teufel nicht lang auf:

Und kurz und gut, ich gönn' ihm das Vergnügen
Gelegentlich sich etwas vorzulügen;
Doch lange hält er das nicht aus.

Denn eben darin behält Mephistopheles, wennschon nicht in seinem Sinne, recht:

Natur sei, wie sie sei,
's ist Ehrenpunkt: der Teufel war dabei!

Und ohne diesen Teufelsantheil zu berücksichtigen, verstehen wir Fausts Erkenntniss nicht:

Geheimnissvoll am lichten Tag,
Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben.

Uneingedenk dieser Erkenntniss hat Faust diese Beraubung dennoch unternommen. In welchem Geiste, mit welchen Mitteln und mit welchem Erfolg, zeigt die Handlung der Tragödie. Wenn er im Monolog versichert: der „erhabene Geist“ habe ihm alles gegeben worum er gebeten, so war diess besten Falls eine Selbsttäuschung; denn die Verdunkelung seines Geistes führt ihn ja tiefer und tiefer — nein, höher und höher:

Dort droben möcht' ich lieber sein!
Schon seh' ich Gluth und Wirbelrauch.
Dort strömt die Menge zu dem Bösen:
Da muss sich manches Räthsel lösen.

Worauf der seines Siegs gewisse Verderber höhnt:

Doch manches Räthsel knüpft sich auch.

Diese Räthsel in der That sind es, ohne deren deutliche Fassung, ich sage nicht Lösung, wir mit unserer Fausterklärung nur im Nebel der unteren Bergschichten herumirren!

Wie aus solchen Gesichtspunkten die ursprüngliche Faustidee Goethes sich gestalte, und ein überraschendes Licht falle nicht allein auf die theils gänzlich ignorirte, theils der dramatischen und moralischen Wahrheit und Gerechtigkeit zuwider als „urmenschlich“ in Umlauf befindliche Haupthandlung, sondern auch auf die meist zu viel betrachteten Nebenpartieen, diess darzulegen ist unsere Aufgabe.

II.

Goethes Faustidee
nach der ursprünglichen Conception.

1.

Entwicklung der Grundidee.

Die Beleuchtung der modernen Auffassung und Erklärung des Goethischen Faust hat uns überzeugen müssen, dass ungeachtet der Fortschritte in der Textkritik und Unterscheidung der verschiedenartigen Bestandtheile des Gedichts die Lösung des Hauptproblems auch in neuester Zeit nicht gefördert worden ist; ja wir haben gesehen, wie durch das Ueberhandnehmen der zunächst von Goethe selbst, dann in wachsender Zersplitterung von seinen Auslegern in die Composition hineingetragenen Abstraktionen die Idee der Tragödie immer mehr verallgemeinert und damit verflacht und verflüchtigt anstatt in ihrer Tiefe gefasst und aufgehellt worden ist. Die Geschichte der Goethischen Faustidee hat uns gelehrt, dass, obwohl bereits vor Vollendung des „Fragments“ von phantasirenden Naturphilosophen der Ton angeschlagen war, doch der Hauptanstoss zu der heutzutag in fast allgemeiner Geltung stehenden, dem Zeitgeiste homogenen Auffassung des Gedichts von dem Dichter selbst ausgegangen ist; denn der aus einer der ursprünglichen Gestalt des Faust anscheinend glücklich, in Wahrheit schlecht

angepassten Reflexion entstandene „Prolog im Himmel“ hatte ihn zu der Ansicht verführt, jener Faust seiner Jugend, der sich der Magie ergeben, dem Bösen verschrieben, nach eingenommenem Hexentrank ein Gretchen mit Vorbedacht verführt, deren Mutter vergiftet, deren Bruder ersticht, die Verführte verlässt, nachdem er sie ins Elend gestürzt, in der Walpurgisnacht auf den Hexenball geht und zuletzt, auf dem „Gipfel des Brockens“, bei Satans Thronfeier mit Mephistopheles „im nächsten Kreise“ steht — könne das Bild, ja das Ideal der „strebenden“ Menschheit werden; der zu keinerlei inhaltlicher Erkenntniss leitende Satz „Es irrt der Mensch so lang er strebt“ könne nicht allein die wohlfeile Moral des Gedichts, sondern, was mehr sagt, dessen Idee bilden.

Die Erklärung dieser auffallenden Verkennung seines eignen Werks ist uns der Dichter in formaler und materialer Hinsicht nicht schuldig geblieben. Wir sahen, wie er sich, in entscheidenden Momenten seines späteren Lebens, vor und bei der Wiederaufnahme seiner Jugendarbeit der Entfremdung von dieser vollkommen bewusst war, und die Entschuldigung liegt für ihn selbst wie für seine Ausleger unzweifelhaft in der hohen Schwierigkeit der Fassung der ursprünglichen Conception, insbesondere in der bereits von Schiller berührten sogenannten Universalität des „Faust“, einer Vorstellung, die leicht dazu verleiten konnte, die blosse Form der Idee mit dieser selbst zu verwechseln. Nichtsdestoweniger hat bereits ein um die Kritik des Goethischen Faust verdienter Schriftsteller, Ch. H. Weisse, als er 1864 den wenig beachteten „Versuch eines abschliessenden Wortes“ über das Gedicht machte, mit vollem Rechte des Dichters künstlerischen Leichtsinn gerügt, dem

jene Pseudo-Idee ihre Entstehung und ihre Ausbildung bis zum Schlusse des zweiten Theils verdankt. Die Wurzel dieser Streberidee*) wollte Weisse in dem Missverständnisse eines „in dem dramatischen Puppenspiel aufbewahrten charakteristischen, aus ächtester Quelle geschöpften“ Zuges finden: „dass der böse Geist, der sich bei Faust in Dienst begeben, keinen Augenblick unbeschäftigt bleiben darf, stets etwas zu thun haben will.“ Diese Rast- und Ruhelosigkeit des Bösen sei von Goethe übertragen worden auf den unversehrten sittlichen Grundtrieb von Fausts Seelenleben „als wäre ein solcher Trieb es, der in seiner Seele jenen wilden Taumel der Leidenschaft und Sinnlichkeit entzündet hätte.“ Um dem Plane des Werks einen Halt für den reflektirenden Verstand zu geben, habe der Dichter diese Ruhelosigkeit des Bösen, die schon Platon im zehnten Buche der Republik als fieberhaft überreizte Lebenssteigerung (Schlaflosigkeit) des Sündhaften bezeichnet, mit der „um ganze Sternenweiten“ davon unterschiedenen Rastlosigkeit des „immer strebend sich Bemühens“ vertauscht, so dass diese der erstgenannten in der Schlussscene des zweiten Theils „durch einen taschenspielerischen Kunstgriff“ untergeschoben sei.

Heutzutage ist man so weit fortgeschritten, diesen Taschenspielerstreich ernsthaft zu nehmen; aber Weisse übersah, dass sich beide Züge allerdings in der Person des Helden der Tragödie leicht berühren konnten, ja dass die Vermischung beider dem Dichter psychologisch wie poetisch nahe liegen

---

*) So mag sie in der Kürze bezeichnet werden, obwohl das „Streberthum“ als Grundtendenz der modernen Lebensführung zum odiösen Kunstausdrucke degradirt ist.

musste, nachdem er den wahren „Halt für den reflektirenden Verstand“ mit der ursprünglichen Conception, in der dieser Gegensatz auf's Genialste angelegt war, verloren hatte. Trotzdem ward sich Goethe, als er nach jahrelanger Unterbrechung seinen Faust wieder vornahm, unzweifelhaft bewusst, dass der neue „Plan“ nur ein Nothbehelf sein konnte, zu dem er sich erst nach vielfachem Schwanken und Zögern bequemte, nachdem es ihm nicht gelungen, „das Pulver, das sich aus seiner Auflösung nun einmal niedergesetzt“ hatte, durch „Schütteln“ wieder in Fluss zu bringen (Brief an Schiller vom 17. August 1795). Der Grund dieses Misslingens lag freilich in den Mängeln, die auch dem Genius unseres grössten Dichters anhaften und auf die wir bei der Betrachtung der Verschleppung seiner Hauptwerke — so weit sie nicht der allerersten Periode angehören — stets von neuem hingewiesen werden.

Obwohl ich die in unserer Goethe-Litteratur bis zum Uebermaase angewandte Methode, des Dichters Werke aus seinem Leben zu erklären, nicht mit seinem eignen Worte: seine Dichtung sei stets Gelegenheitsdichtung gewesen, rechtfertigen, und die Secundarität dieses Gesichtspunktes keineswegs übersehen möchte, so dünkt es mich im Hinblick auf die Erleichterung der Untersuchung doch zur ersten Orientirung zweckmässig, an den Lebenslauf des Dichters anzuknüpfen. Ich hatte bereits bei Beurtheilung des Aufsatzes von K. Biedermann Anlass, der Entstehungszeit der Faustidee zu gedenken, indem ich die darüber ausgestellten autobiographischen Zeugnisse des Dichters gegen die Anzweifelungen seiner modernen Ausleger und Kritiker in Schutz nehmen

musste. Es leidet für mich keinen Zweifel, dass die ursprüngliche Conception des Faust noch in, vielleicht sogar vor die Zeit seines Strassburger Aufenthalts, in das 21. Lebensjahr Goethes fällt. Bei der Schilderung seines dortigen Lebens erwähnt er des Götz von Berlichingen und des Faust als Gegenstände, die sich bei ihm bereits „eingewurzelt“ hatten und „nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten“, weshalb er das Interesse daran vor dem Spotte Herders sorgfältig verborgen habe. „Die bedeutende Puppenspielfabel*) klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht, und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen. Nun trug ich diese Dinge, so wie manche andre, mit mir herum und ergötzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben.“ In dem Briefe an Zelter vom 1. Juli 1831 sagt er ausdrücklich, dass er den Faust

---

*) „Bedeutend“ also erschien diese Fabel dem Dichter noch, als er „Wahrheit und Dichtung“ schrieb; der moderne Faustkenner aber sieht nur „Rohheit“ in ihr und in ihrem Faust nur den „wüsten Teufelsbeschwörer“: Ed. Zeller im „Goethe-Jahrbuch“ Bd. IX S. 277, während doch gerade in der Teufelsbannung das Bedeutsame und Eigenthümliche der Faustsage liegt. So schon im Volksbuch und in der diesem nachgebildeten Marlow'schen Tragödie, der Hauptquelle des Volksschauspiels: Wilh. Creizenach, Versuch e. Gesch. des Volksschauspiels vom Dr. Faust, Halle 1878 S. 97. Die „Rohheit“ liegt in der kunstlosen Ausführung der Handlung, nicht in dieser selbst, am wenigsten darin, dass Faust den Teufel beschwört, sich ihm verschreibt und von ihm geholt wird. Vielmehr ist, wie die originelle Bedeutung, so auch die durch zwei Jahrhunderte hindurch bewährte Anziehungskraft des Schauspiels und der Puppencomödie in deutschen Landen gerade nur in dieser Handlung zu suchen.

mit zwanzig Jahren concipirt habe. Dieses Zeugniss wird durch die Angabe Riemers und Eckermanns sowie durch eine Reihe von Indicien bestätigt. Die gegentheiligen Vermuthungen und die Behauptung eines Irrthums des Dichters beruhen wesentlich nur auf der Verwechslung der Conception des Gedichts mit dessen Ausführung. Dass nämlich diese ursprüngliche Conception nicht gleich zur Geburt führte, dass der Dichter vielmehr die dunkle Idee lange unentwickelt in sich getragen, ist schon aus inneren Gründen höchst wahrscheinlich. Uebrigens lässt sich keineswegs, im Widerspruch mit Eckermann und Riemer (nach deren Inhaltsverzeichniss der Quartausgabe von 1837 die Anfänge des Faust in das Jahr 1769 fallen) die Abfassung der ersten Scenen mit Sicherheit in die Zeit von 1773 bis 1774 stellen. Abgesehen von der Unzuverlässigkeit der „Chronologie der Entstehung Goethescher Schriften" will man diess aus dem römischen Briefe vom 1. März 1788 folgern; allein wenn Goethe sagt, es sei „ein ander Ding das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren ausschreiben", so wird ja damit offenbar nicht sowohl die Entstehungszeit der ersten Scenen, als vielmehr nur die Zeit bestimmt, in der es ihm leichter gefallen wäre, die Dichtung zu vollenden, als fünfzehn Jahre später. In den Anfang des Jahrs 1773 kann diese Entstehungszeit nach dem Zeugnisse Goethes in „Wahrheit und Dichtung" über ein so bedeutsames Ereigniss wie Geburt und Wachsthum seines Meisterwerks, über das ihn sein Gedächtniss unmöglich ganz im Stich lassen konnte, nicht gesetzt werden; denn Goethe berichtet aus der ersten Zeit seiner Heimkehr aus Strassburg: „Faust war schon vorgeruckt, Götz von Berlichingen baute sich nach und nach in mei-

nem Geiste zusammen.“ Entscheidende Gründe, weshalb „von dem, was uns vorliegt, sicherlich keine Zeile vor 1773 geschrieben sein kann“ (von Löper) liegen nicht vor.

Die Wichtigkeit der Conceptionszeit leuchtet ein. Es kommt vor allem darauf an, den Goethe zu kennen, dessen Kopf die ursprüngliche Idee der Dichtung nicht erst, wie Gotter im Juli 1773 schrieb, „auszubrausen“, sondern zu empfangen hatte. Es kommt darauf an, in der Entwicklung des jungen Genies den springenden Punkt zu finden, der eine solche Empfängniss anzeigt. Denn bei jedem Kunstwerke, sagt uns Goethe selbst, in seinen „Sprüchen in Prosa“, „bei jedem Kunstwerke gross oder klein, bis ins Kleinste, kommt Alles auf die Conception an.“ Indem wir nun die Einheit des Gedichts als seine in der reichen Mannichfaltigkeit ihrer Strahlen spielende specifische Idee zu erfassen suchen, zeigen uns die der ursprünglichen Conception angehörigen Scenen diese Idee gleichsam unter zwei einander entgegengesetzten, in allen diesen Scenen deutlich erkennbaren Aspekten, dem des Geistes und dem der Natur, deren Gegensatz eben die Gleichung der Faustidee bildet, zum Beweise dafür, dass wir in ihm die wirkliche, nicht eine willkürlich aus der Dichtung abstrahirte oder gar nur in diese hineingetragene Idee zu erkennen haben. Und eben diese beiden Aspekten zeigt uns das Leben des jungen Goethe in den Jahren 1769 bis 1775.

Zu der Zeit als der Jüngling zuerst von dem Gefühl tiefer Unbefriedigung mit seinem Leben ergriffen wurde — eine Epoche, die freilich in jedem Jugendleben nach dem Erwachen der Mannbarkeit

einzutreten pflegt, jedoch umso deutlicher, je begabter ein Mensch ist — scheint ihm die Faustsage bereits vertraut gewesen zu sein. Jedenfalls hatte er schon zur Zeit seines Aufenthalts in Strassburg ihre Anwendung auf sein eigenes Leben gemacht, wenn er erzählt, was wir eben erwähnt haben. Er sagt bezeichnend, dass er sich in allem Wissen herumgetrieben und dessen Eitelkeit erkannt d. h. nicht, dass er sich in irgend eine, geschweige denn in alle Wissenschaften gründlich vertieft gehabt hätte, woran ihn schon seine aufs Erleben gerichtete Jugend verhindert hätte; sondern, wie in allen übrigen Lebensbethätigungen, so hatte er auch in der Erkenntniss erfolglos versucht, den inneren Aufruhr und Zwiespalt zu bekämpfen. Erinnern wir uns, wie sein physisches und moralisches Leben in der ersten Zeit seiner Selbstständigkeit in Leipzig nachhaltig gestört worden, wie er im Herbste 1768 als ein an Leib und Seele „Schiffbrüchiger“ ins Vaterhaus zurückgekehrt war und den ganzen Winter über mit der Heilung beider beschäftigt blieb. Schon in der letzten Zeit seines Leipziger Studentenlebens war er durch seinen Freund Langer, der ihn „die Bibel als ein Document ansehen“ lehrte, „woraus wir allein unseren sittlichen und geistigen Stammbaum darthun könnten“, auf die Religion seiner Kindheit zurückgewiesen worden. Dieses neu geweckte „Interesse an den übersinnlichen Dingen“ sollte durch den Umgang mit der Klettenberg gesteigert werden; wobei jedoch deutlich hervortritt, dass hier nicht die Region lag, in der sich sein Wesen heimisch fühlte, dass er vielmehr nur vorübergehend als „ein Duldender, zart ja schwächlich Fühlender“ mit jener „Behaglichkeit“ darin weilte, mit der er sich damals „seine

eigene Religion bildete," zu der auch „das Hermetische, Mystische, Kabbalistische seinen Beitrag hergeben" musste.

Diese Religion ist uns hauptsächlich wegen der fundamentalen Bedeutung, die darin dem Bösen beigemessen wird, wichtig. Denselben Goethe, der sich den sanften Mahnungen einer Klettenberg gegenüber, seiner Unruhe, seiner Ungeduld seinem „Streben, Suchen, Forschen, Sinnen und Schwanken" durch die Versöhnung mit Gott ein Ziel zu setzen, unzugänglich erwiesen, indem er „von Jugend auf geglaubt, mit seinem Gott ganz gut zu stehen", ja sich „nach mancherlei Erfahrungen wohl eingebildet, dass Gott gegen ihn sogar im Rest stehen könne, und kühn genug war zu glauben, dass er ihm einiges zu verzeihen hätte": denselben Goethe sprach doch die Gründung der Menschenwelt auf eine kosmische Abfalls-, Versöhnungs- und Erlösungsgeschichte hinreichend an, um sie zum wenigsten theoretisch zu seiner „Religion" zu machen. In dieser auf neuplatonischer Grundlage construirten Religionsphilosophie bildet die „Schöpfung" engeren Sinns einen Restaurationsakt, bei dem der Mensch die Aufgabe überkommen, die durch Lucifers Fall alterirte ursprüngliche Creation mit der Gottheit wieder in Verbindung zu setzen. Diese Religionsphilosophie gibt uns den Commentar zu jener Naturansicht, welcher der Dichter einige Jahre später im Werther poetische Gestaltung gegeben, wo es in jener oft citirten Stelle heisst: „Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das ringsumher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen

verfolgt. — Es hat sich vor meiner Seele, wie ein Vorhang, weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes . . . Ha! nicht die grosse seltne Noth der Welt, diese Fluthen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren mich; mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt, Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her: ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.“ Denselben Gedanken spricht er in einer Recension von Sulzers Abhandlung über die schönen Künste (1772) aus: „Was wir von der Natur sehen, ist Kraft, die Kraft verschlingt; nichts gegenwärtig, alles vorübergehend; tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren; gross und bedeutend, mannichfaltig ins Unendliche; schön und hässlich, gut und böse, alles mit gleichem Rechte nebeneinander existirend.“ Er legte sich später diesen Gegensatz auch spekulativ zurecht, wie es in einem Aphorism aus der Zeit um 1780 heisst: „Die Natur spielt ein Schauspiel, ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff viel Leben zu haben.“

Dieser Zwiespalt zwischen Zeugung und Zerstörung wurde gleichzeitig mit dem Zwiespalte in seinem eignen Leben in ihm wach und es geschah diess, seiner raschen Entwicklung entsprechend, sehr frühe. Dass er, wenn auch mehr spielend, seiner „Abgöttin“, der Natur, auf dem Wege der Alchymie

und Mystik beizukommen suchte, beweist schon die Wirksamkeit dieses Zwiespaltes. Am 13. Februar 1769 schreibt er an Friederike Oeser: „Meine gegenwärtige Lebensart ist der Philosophie gewidmet. Eingesperrt, allein, Circel, Papier, Feder, Tinte und zwei Bücher mein ganzes Rüstzeug.“ Er trägt sich mit Gedanken des Paracelsus, der ihn eben beschäftigt. „Wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur, und es ist doch nichts wahr, als was einfältig ist.“ Am 26. August 1770 schreibt er an Frln. von Klettenberg: „Die Chymie ist noch immer meine heimlich Geliebte.“ Obwohl das Faustschauspiel 1770 auf dem Repertoir einer Theatergesellschaft in Strassburg stand und es möglich ist, dass dem Dichter damals der Stoff zuerst anschaulich entgegentrat, so kann hierauf doch wenig ankommen; genug dieser war dort bereits bei ihm „eingewurzelt.“ Faust musste aber der Sage gemäss als gereifter Mann, dessen Leben schon im abnehmenden Lichte stand, von ihm eingeführt werden, während ihm selbst nur die innere und äussere Erfahrung des Jünglings zur Seite stand. Diese Incommensurabilität ist von vornherein mit in Anschlag zu bringen, soll ein richtiger Einblick in die geistige Werkstätte der Dichtung gewonnen werden.

Was er mit dem Faust der Sage zunächst gemein hatte, war nur die mächtige, durch geniale Einbildungskraft erzeugte und genährte geistige Gährung, die Erfahrung erfolgloser Ansätze seines inneren und äusseren Lebens und das Gefühl höchster Unbefriedigung gegenüber den rasch gesteigerten Intentionen seines intellektuellen und ethischen Menschen, nicht minder als gegenüber den Ansprüchen seiner viel-

seitig erregten Sinne. Schon hieraus leuchtet die Schiefheit der Unterstellung der meisten modernen Interpreten ein, als habe der Dichter bei seiner ursprünglichen Conception ein „Menschheitsideal" ja den „Typus des vollkommenen Menschen" im Auge gehabt. Wir sehen vielmehr von Anfang eine höchst intensive Selbstentzweiung, deren Träger den Bankerutt seiner „Menschheit" offen bekennt und sein Ziel auf neuem, desperatem Wege sucht. Die Meinung, dass wir es hierbei nur mit einer den Kern der Sache verhüllenden, der „rohen Volkssage" sich anlehnenden Introduction der Goethischen Faustidee zu thun hätten, wird durch den Gang der Handlung widerlegt. Sie verwechselt Charakter und Thun des Helden mit der teleologischen Vorstellung seiner „Rettung", von der die ursprüngliche Conception, ja die vollendete „Tragödie" von 1808, mit Ausnahme des Prologs, nichts enthält, was als integrirender Bestandtheil des Gedichts in Betracht kommen kann. Sie verwechselt nicht minder diesen besonderen Charakter und dieses besondere Thun mit der moralischen Vorstellung der Werthschätzung des Helden. Mögen wir über diesen so überstiegen urtheilen, wie der modernste Faustschwärmer, so bleibt doch gewiss, dass die ästhetische Einsicht in die Idee der Dichtung, die nicht die „Grösse" des Helden sondern dessen Eigenthümlichkeit betrifft, damit in keiner Weise gefördert wird. Uebrigens gibt der ganze Faust nichts an die Hand, was der Idee eines Ideals entspräche, obwohl er natürlich das Zeug zum Helden der Tragödie so gut besitzen muss, wie ein Richard III., und obwohl der Aesthetiker des neunzehnten Jahrhunderts die Eigenthümlichkeit gerade dieses Charakters unvermerkt

im transfigurirenden Lichte seiner Fortschrittsidee erblickt.

Wenn wir uns also dieses Charakters, wie er im Geiste des Dichters ursprünglich krystallisirte, bemächtigen wollen, so müssen wir uns wegen des Umfangs und der Tiefe der Idee des Gedichts mehr als bei irgend einem anderen, so gut es gehen mag in den jungen Goethe versetzen. Hierzu war keiner besser geeignet als jener vertraute Genosse und Berather des erwachenden Genies, der dieses früher als irgend ein Anderer erkannt, angespornt und zurechtgewiesen hat — J. H. Merck, der über den jungen Goethe am 19. Januar 1776 an Nikolai schreiben konnte: „Ich erstaune so oft ich ein neu Stück zu Fausten zu sehen bekomme, wie der Kerl“ (d. h. Goethe) „zusehends wächst und Dinge macht, die ohne den grossen Glauben an sich selbst und den damit verbundenen Muthwillen ohnmöglich wären.“ Mercks Scharfblicke war es bei dem Fortschreiten der Dichtung nicht entgangen, wie das Genie des Dichters unvermerkt über dessen bewusste Intention hinauswuchs, indem er sich mit dem „ungeheuren“ Stoff mehr und mehr in wahlverwandte Verbindung setzte. War der Faust der Sage nicht ein *ingenium atrox*, ein von ungemessenem Selbstvertrauen geschwellter, Himmel und Hölle trotzender Geist, der sich gleich dem jungen Goethe vorspiegeln mochte, „dass Gott gegen ihn sogar im Rest stehen könne, dass er ihm Einiges zu verzeihen hätte?“ Dieser Uebermuth zeigt sich in Leben und Dichtung des jungen Goethe unzweideutig. „Wir wollten leben und nicht lernen“, sagt er bei Besprechung der Stegreifpoesie seines Frankfurt-Darmstadter Jugendkreises. Daher sei der „am nächsten liegende“ leicht reimende derb realis-

tische Hans Sachs ein willkommenes Vorbild geworden. „Aufrichtiges Wollen stritt mit Anmaassung, Natur gegen Herkömmlichkeiten, Talent gegen Formen, Genie mit sich selbst, Kraft gegen Weichlichkeit, unentwickeltes Tüchtiges gegen entfaltete Mittelmässigkeit.“ Daher „gestalteten sich nicht nur vorübergehende Produktionen, wie die poetischen Episteln, Parabeln und Invectiven aller Formen mitunter freventlich“, sondern es wurden auch „bedeutende Werke, welche eine Jahre lange ja eine lebenslängliche Aufmerksamkeit und Arbeit erforderten, auf so verwegenem Grunde bei leichtsinnigen Anlässen mehr oder weniger aufgebaut.“ So gab „das Puppen- und Budenspiel“ die Motive zu Hanswursts Hochzeit wie zu Faust; aber indem der jugendliche Dichter den letztgenannten ergriff, erkannte er alsbald hinter den „tollen Fratzen des Puppenspiels“, hinter dem „kecken Humor, mit welchem in der Faustcomödie der bereits absterbende Aberglaube sich selbst hinwegscherzt und lügenstraft“ (Weisse), das tiefsinnige tragisch ernste Motiv der Sage. Jener kecke Humor blieb jedoch im Mutterboden seiner Conception als wesentliches Ferment wirksam und gab sofort, als er zuerst die Feder zu seinem Faust ansetzte, dem Werke seine eigenthümliche Klangfarbe. Gleich in der Eingangsscene, in dem, dem Puppenspiel fast wörtlich nachgebildeten Monolog sehen wir das Thema mit dreister Naivität erfasst, in derben Zügen hingeworfen. Faust in dem hochgewölbten engen gothischen Zimmer am Pulte sitzend, wie ihn Rembrandt radirt, in magische Betrachtung versunken. Wer ist er? was fehlt ihm? was will er? Ein Gelehrter in gereiften Jahren, der sein Leben mit angestrengter Geistesarbeit, und zwar

nach allen möglichen Richtungen hin, verbracht. Er hat nach alter Art „Philosophie“ studirt, d. h. er hat sich von vorn herein bemüht, den Stier bei den Hörnern zu fassen, „das geistige Band“ in seine Hand zu bekommen, den Geist oder das Wesen der Dinge, die *encheiresis naturae*, die Handhabung der Natur, kraft deren das Einzelne allererst fassbar werden zu können versprach: denn eigentlich ist das Angreifen- und also auch Eingreifen-können die letzte Bedingung aller Erklärung. In diesem Sinne war alle Philosophie ursprünglich nicht allein Naturphilosophie, wie die jonische, sondern zugleich praktische Wissenschaft nach dem Satze: *scientia et potentia in idem coïncidunt.* Die *par excellence* praktische Geisteswissenschaft aber, die Rechtwissenschaft nennt er verächtlich „Juristerei.“ Diess ist bezeichnend nicht nur für Fausts Geistesrichtung, sondern auch für den Juristen, welcher am Weihnachtsabend 1773 an Kästner schreiben konnte: „Unter all meinen Talenten ist meine Jurisprudenz der geringsten eins. Das bischen Theorie und Menschenverstand richtens nicht aus.“ Bei Betrachtung der Schülerscene werden wir hierauf zurückkommen. Die „Medicin“ war zu Fausts Zeiten bei dem Mangel naturwissenschaftlicher Kenntnisse mehr nur ein Zweig jener ins Unbestimmte tastenden Spekulir- und Probirkunst, die das Ganze ohne die Theile in die Hand bekommen wollte und es doch in diesen Theilen d. i. im Einzelnen suchte. — „Und leider auch Theologie:“ denn die Wissenschaft des Höchsten hat ihm die bei ihr zumeist gesuchte Befriedigung nicht allein nicht gebracht, sondern gerade den inneren Conflikt zu der Schärfe gesteigert, die ihn sein Gelehrtenleben als ein verfehltes empfinden lässt. Der theoretische

Anstoss ging dabei von der geschichtlichen Betrachtung, von der „Botschaft“ aus, die er gehört, ohne ihr folgen zu können. Diese Theologie war nichts als Geschichtsphilosophie, mit der er nicht hatte zu Stand kommen können, wie sich diess nachher in seinem Versuch am Eingange des Johannes-Evangeliums zeigt, wo er vom Wort zum Sinn, vom Sinn zur Kraft, von der Kraft zur That fortschreitet, mehr an eine Kosmogonie als an eine religiös-ethische Offenbarung denkend, und nothwendig mit der Ueberzeugung endend, dass er nur „mit Worten kramt“, während sein Ziel wäre, dass er „*erkenne was die Welt im Innersten zusammenhält, schau' alle Wirkenskraft und Samen.*“ Die zweite Scene im Studirzimmer, die dem Fragment fehlt und ihren wesentlichsten Bestandtheilen nach jedenfalls viel späteren Ursprungs als die erste ist, kann uns nämlich hier gleichwohl zur Erläuterung dienen. Faust hat sich manchmal gesehnt „nach *Offenbarung*, die nirgends würd'ger und schöner brennt als in dem neuen Testament“; aber, wie dort, nur um den „Mangel“ zu „ersetzen“, der dem Versiegen des Stromes der „Befriedigung, die aus dem Bösen quillt“, gefolgt war, während er seinem ganzen Charakter nach doch eigentlich nur von der „Unterweisung“ der „*Natur*“ das Aufgehen der „Seelenkraft“ erwartet. Beides sind grundverschiedene Erkenntnissquellen; aber in dieser ersten Faustscene ist auch von der christlichen Offenbarung und Fausts Scheitern an ihr nicht die Rede, vielmehr nur von der Offenbarung der Natur und der Profangeschichte, nämlich von der in der Natur verschlossenen „Geisterwelt“ und von dem, gleichfalls „mit sieben Siegeln“ verschlossenen „Geist der Zeiten.“

Auf diesen bringt ihn erst seines Famulus Citat. Diesen Geist zu erforschen, hat er, aus Ekel an dem „was ihr den Geist der Zeiten heisst“ zuerst aufgegeben: „Man läuft euch bei dem ersten Blick davon.“ Denn der wahre Geist der Zeiten ist über der Zeit zu suchen, wo er sich dem „vollen Herzen,“ dem „Schauen“ des Propheten offenbart, den man „von je gekreuzigt und verbrannt.“ Hier zählt das Evangelium Christi als das Evangelium der Freiheit und der Liebe nur mit anderen: aber ohne dass Faust sich selbst zu den Propheten stellen will, zu den „Wenigen, die was davon erkannt — von der „Welt,“ von „des Menschen Herz und Geist.“ Im Gegentheil: „Da steh ich nun, ich armer Thor! und bin so klug als wie zuvor, bilde mir nicht ein was rechts zu wissen, bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren.“ Der Geist der Zeiten ist ihm nicht weniger verschlossen geblieben als der Geist der Natur. Und doch ist er kein Anfänger mehr: er hat eine reiche Erfahrung hinter sich, wenn auch vorwiegend nur innere Erfahrung — Seelenkämpfe, ethische und intellektuelle Conflikte. Es ist also nicht die Unwissenheit der Unerfahrenheit, sondern die Verzweiflung an der Erfahrung, am rechten Erkennen und Erleben, die ihn quält. In die Entstehung und Entwickluug eines solchen Zustandes gewährt uns Goethe freilich keinen genügenden Einblick: ein nicht zu leugnender Mangel in der Conception des Gedichts! Die Fähigkeit des Genies, sich in fremde Zustände zu versetzen, hat ihre natürliche Grenze an der Unmöglichkeit, Vorgänge, die nicht lebendig in uns werden können, ohne wenigstens theilweise erlebt zu sein, anschaulich darzustellen. Das Genie ersetzt zum

Theil die äussere, aber nicht die innere Erfahrung. Goethe war, als er „Faust“ concipirte, in intellektueller und ethischer Hinsicht noch zu jung und unerfahren. Wie er selbst gar wohl fühlte, war's im Grunde ein tollkühnes Unternehmen mit zwanzig Jahren einen solchen Stoff bewältigen zu wollen. Aber das Höchste reizte ihn, und er wollte diesen Stoff ja nicht erschöpfen; es genügte ihm, die Grundzüge dessen, was er wirklich Faustisches schon in sich erlebt, zur poetischen Wiedergeburt zu bringen. Dass er, etwa wie Schiller die Alpennatur, seinen Faust nach Beschreibungen construirt hätte, lag der Unmittelbarkeit seines Dichtens ganz aus dem Wege; er half sich deshalb über die Schwierigkeiten seiner Aufgabe mit ein Paar kecken Sätzen, wie sie die Eingangsscene bietet, rasch hinweg. Der träumerische Uebersetzer des Johannes-Evangeliums gehört schon nicht mehr der ursprünglichen Conception an; im Sinne dieser wäre es consequenter gewesen, Faust, gleichwie in der Sage, nicht mehr damit in Berührung zu bringen. Allerdings liegt der dramatische Schwerpunkt des Charakters nicht in dessen Vergangenheit. Diese, als zur blossen Exposition gehörig, konnte und musste kurz abgethan werden, weshalb auch der wichtigste Vorgang, dass Faust sich der Magie ergeben, als vollendete Thatsache von ihm nur erwähnt werden mochte, wennschon nicht als trockener Bericht, nach dem Muster des Puppenspiels. Aber keineswegs kann dieses „Drum hab' ich mich der Magie ergeben“ als ein plötzlicher Entschluss gedacht werden, der die Scene mit dramatischem Effekt eröffnen sollte, nach Düntzers Textverbesserung: „Drum w i l l ich mich der Magie ergeben,“ weil „eine dramatische Person nicht bloss

der Zuschauer wegen ohne innere Motivirung sprechen und erzählen dürfe, was sie früher gethan habe.“ Man sieht, Düntzer denkt sich die *Praxis cabulae nigrae* Fausts hier etwa so: jetzt will ich es einmal mit der Magie versuchen! So war es nicht gemeint; der magische Hang Fausts hatte nothwendig bereits eine Geschichte hinter sich, man wird nicht mit Einem mal und auf Einen Schlag zum Magier. Hatte sich doch schon sein Vater „in Gesellschaft von Adepten in die schwarze Küche geschlossen“ und den Stein der Weisen gesucht. Aber freilich, dass der Dichter selbst diese Vorgeschichte seines Helden nur in sehr vagen Zügen imaginiren konnte, ist und bleibt ein Mangel des Gedichts.

Faust ist ein der Magie ergebener Schulgelehrter aus der Zeit des Uebergangs des Mittelalters in die neuere Zeit, eine Gestalt wie sie Goethe aus seiner alchymistischen und mystischen Lectüre 1769 mindestens oberflächlich kennen gelernt hatte. Wird diese Gestalt auf ihren geschichtlichen Kern und auf ihre Verwendung und Verwerthung in der deutschen Volkssage geprüft, wie diess ja gerade auf Veranlassung der Goethischen Dichtung vielfach geschehen ist, so erkennt man leicht, dass es zwar unserem Dichter nicht um ein historisches Drama, nicht um ein Zeitbild, wie beim Götz von Berlichingen und Egmont, zu thun gewesen sein kann, dass aber gleichwohl in jenem geschichtlichen und mythischen Stoff die Idee seines Faust enthalten sein muss. Wenn es also den modernen Exegeten geradezu als ein Ding der Unmöglichkeit erscheint, sich die Gestalt dieses Schwarzkünstlers unter Wahrung jenes Kerns in die moderne Anschauung zu übertragen, so wird damit ihre Unfähigkeit eine wirkliche Ein-

sicht in die Idee des Gedichts zu gewinnen, naiv zugegeben. Ich sage, unter Wahrung des Kerns; denn unter Beiseitsetzung des eigentlichen Gegenstandes der Tragödie unternehmen es ja Alle, nach dem Vorgange des altgewordenen Goethe selbst. Wir aber haben es mit dem jungen zu thun und die Aufgabe: vor allem zu erklären wie dieser Faust zur Magie gekommen, wie sie ihm innerlich und äusserlich handgerecht geworden sein könne, worin sie eigentlich im Sinne der Dichtung Goethes bestehen und was Faust von ihr erwarten könne.

Der Einzige, der meines Wissens den Anfang zu einer befriedigenden Antwort auf diese Fragen gemacht hat, ist Weisse, der, nachdem er sich Jahre lang mit Goethes Faust beschäftigt und durch Aufdeckung der Widersprüche in der späteren Redaktion des Werks Beachtung verdient hatte, noch in seinen alten Tagen in dem bereits erwähnten Aufsatze: „Ueber Goethes Faust noch einmal. Versuch eines abschliessenden Wortes“, Morgenblatt 1864 No. 39—41, zuerst dem Problem der ursprünglichen Faustidee wirklich nahegetreten, wenn es ihm auch nicht gelungen ist, ihren Kern herauszuschälen. „Die Vorstellung von jener dunklen Höllenkunst“, sagt er, „die einem Bündniss mit dem Satan ihren Ursprung dankt, sie ist nicht von vornherein nur, wie sie freilich in der Einbildung der Menge und zum grossen Theil auch schon in den Erzählern der Sage diess geworden, als ein plumper trüber Aberglaube anzusehen. Wäre sie nur diess, nimmermehr würden wir uns dann die Gewalt erklären können, welche sie über Geister so freier und hoher Art, wie der Dichtergeist eines Goethe, üben konnte.“ Dann fährt er fort: Die wahre Zauberkraft aber sei die

Imagination, die Phantasie, eine Macht zum Bösen ebenso wie zum Guten. Sie sei im göttlichen Geiste, in dem wir unzweifelhaft ihre ursprüngliche Stätte zu suchen hätten, der Quell jener „lebendig reichen Schöne“, an der, nach dem Worte des Herrn im Prolog der Faustdichtung, die ächten Göttersöhne von Ewigkeit zu Ewigkeit sich erfreuen. Wohl aber liege in ihr, sobald sie als quillendes und treibendes Prinzip in die Kreatur eintrete, in alle Wege eine Macht der Versuchung zum Bösen. Sie selbst sei der Geist der Versuchung, der nach der evangelischen Erzählung zum Heilande in der Wüste getreten sei. Diese Macht der Phantasie habe im ahnenden Schauen der Sage vor dem inneren Auge gestanden in dem Bilde jenes Magus, der mit den Mächten der Finsterniss einen Bund eingehe, um durch ihre Hilfe zugleich mit den höchsten Geistesschätzen des Wissens und der Erkenntniss auch die Fülle sinnlicher Genüsse, irdischer Herrlichkeiten zu gewinnen. Diese Sage fänden wir freilich allenthalben schon eingetaucht in das Element jenes verdüsterten Aberglaubens, der an die Stelle jener geistigen Magie der Imagination ein wüstes sinnliches Zauberwesen setze und an der lebendigen Poesie der Sage nur insofern noch Theil behalte, als dieser Aberglaube durch einen kecken Humor sich selbst hinwegscherze, sich selbst lügenstrafe. Der Genius des Dichters aber habe mit dem sicheren Instinkt, der überall den Genius kennzeichne, den eigentlichen Sinn der Sage, der damals bereits aus dem Bewusstsein des Volkes so gut wie verschwunden gewesen sei, herausgefunden. „Er hatte auf das Mächtigste in sich selbst die Doppelwirkung jenes Zaubers empfunden, welcher zugleich als Wissens-

drang den Menschen aufwärts in die Region der übersinnlichen Wahrheit und als Zeugungs- und Schöpfungsdrang abwärts in die Fülle der Lebenswirklichkeit hinüberreisst. Unklar über beide Richtungen hatte er sich als Jüngling auf das den Erlebnissen seines Inneren, den Strebungen seines rastlos ringenden und arbeitenden Geistes so offenbar verwandte Gebilde der Sage mit um so leidenschaftlicherer Inbrunst geworfen, als er von dem Eindringen in den geheimnissvollen Sinn derselben, wozu ihm sein dichterischer Genius den Schlüssel geben sollte, so manchen Aufschluss über das ihm annoch Verborgene zu erhoffen wagen durfte . . . Er unternahm es, als Dichter, nicht als forschender Ausleger den Sinn der Sage zu deuten, indem er ihre luftigen Gebilde mit dem lebendigen Fleisch und Blut ächter Dichterkunst überkleidete. Er übernahm es in der üppigst strömenden Fülle seiner aufquillenden Jugendkraft, noch ohne zu wissen, wohin der Genius ihn führen oder welche Gestalten derselbe aus der wild aufbrausenden Gährung hervortreiben werde."

Abgesehen von der Ueberladenheit und Uebertriebenheit des Ausdrucks, von dem, den einfachen Gedanken mehr umtastenden als erfassenden Wortschwalle Weisses könnte ich mir diess Alles als Einleitung zum Verständnisse der Goethischen Faustidee fast aneignen. Allein der Fortgang zeigt, wie weit auch Weisse vom Ziel abirrt, indem er die spätere Gestalt des Gedichts bis zum Schlusse des zweiten Theils mit dem gefundenen Grundmotiv der ursprünglichen Conception in Einklang bringen will.

„In der selbsteignen Erlebniss, in der Seelenerfahrung," sagt er, „war ihm die lebendige An-

schauung der versuchenden Macht eines genialen Imaginationstriebes aufgegangen; ebendaselbst ging ihm gleichzeitig auch das Bewusstsein der sittlichen Willensmacht auf, welche einmal aufgetaucht, zuletzt über jene Macht den unfehlbaren Sieg erringt" . . . „Aus dieser Doppelwahrnehmung erwuchs für unseren Dichter das Problem, welches er seiner Faustdichtung, wenn nicht gleich beim ersten Beginn, doch bald (?), im Fortgang der dichterischen Arbeit zu stellen sich gedrungen fand: Faust soll gerettet werden — nicht durch einen Prozess stoïscher Askese oder gar mönchischer Abtödtung, nicht durch gewaltsame Niederwerfung und Vernichtung der imaginativen Zauberkräfte, sondern durch sanfte Umbildung und Leitung, durch allmäliche Verwandlung der schwarzen Magie in die weisse Magie einer von ihrem göttlichen Ursprung nie ganz losgerissenen, bei fortgehender schöpferischer Bethätigung und Wirksamkeit, wennschon unter mannichfaltigen Verirrungen immer mehr und mehr ihrem ewigen Urquell sich wieder annähernden, in ihren ewigen Urquell zurückströmenden Gemüths- und Seelenkraft. Diese Umkehr, diese allmälich, aber sicher erfolgende Reinigung, Verklärung, Heiligung derselben imaginativen Seelenkräfte, welche Faust zur Sünde, zum Abfall von dem Göttlichen verlockt, die seinen Fall verschuldet hatten: das ist das Ereigniss, dessen Darstellung der Dichter zur Aufgabe seiner Dichtung gemacht hat."

Wir sehen also hier wieder alle Schleusen der modernen Faustexegese aufgezogen, und zum Beweise dafür, dass Weisse den Ernst des von ihm undeutlich erkannten Grundmotivs selbst nicht verstanden, sondern nur damit gespielt hat, setzt er der obigen Tirade die Krone mit der Behauptung auf,

besagtes Ziel der „Reinigung, Verklärung, Heiligung“ der missbrauchten „imaginativen Seelenkräfte“ erhelle schon aus dem „ältesten Fragment.“ Dieses Fragment, sagt er, „einschliesslich derjenigen Partieen des später Veröffentlichten, die wir als annoch dazu gehörig anzusehen uns berechtigt halten dürfen, führt uns ausschlieslich eine Reihe von Situationen vor, denen man es anfühlt, dass sie sämmtlich in raschem, frischem Ergusse aus jugendlichen Erlebnissen des Dichters hervorgegangen sind, nicht durchgehends als unmittelbare Darstellung eines äusserlich Selbsterlebten, wohl aber als unmittelbarer, fast kunstloser Ausdruck innerlicher Erlebnisse, die sich an jene äusserlichen knüpften. Sie verdanken eben diesem Ursprung, diesem Frühlingsmorgenhauch einer üppig aufquillenden Jugendfrische und Jugendfülle des Dichtergenius jenen in Wahrheit unnachahmlichen, in ähnlicher, für uns gleich vernehmlicher Erscheinung kaum je noch dagewesenen, nur etwa in einigen der gleichzeitigen Dichtungen, insbesondre der lyrischen unseres Dichters ganz seines gleichen findenden Zauber, der aus ihnen alle ähnlich gestimmten Gemüther so gewaltig ergriffen hat. Das Grundthema dieser Situationenreihe ist ein doppeltes. Es ist erstens der Widerwille, mit dem der Dichter sich in der Person seines Helden von der trocknen, in unfruchtbarem Wortkram, in spitzfindiger Scholastik sich ergehenden Behandlung der Wissenschaft abwandte, und demgegenüber die Sehnsucht, mit welcher er sich der Magie d. h. einer freien, genialen, phantasiereichen, die Tiefen der Natur zu erschliessen verheissenden Weltanschauung in die Arme wirft. Es ist zweitens die jugendliche Lebens- und Liebeslust, die in seinem Innern aus derselben Quelle mit jenem

idealen Streben empordrang. Zu beiden fand er die Motive in den zu seiner Kunde gekommenen Ueberdichtungen der Faustsage, aber auch nur die Motive. Den eigentlichen lebendigen Gehalt und mit diesem Gehalte den dichterischen Grundton, die Entwicklung und Richtung der inneren und äusseren Handlung und die dramatische Ausgestaltung der eingeführten Charakter- und Situationsbilder hat Goethe nicht von der Sage entlehnt, er hat sie nur aus dem Eigenen, aus dem eigenen Genius, aus der eigenen Lebenserfahrung schöpfen können. Dem Faust der Volksbücher und der volksthümlichen Puppenspiele ist jener Conflikt mit der dem Leben entfremdeten Schulgelehrsamkeit eines späteren Jahrhunderts fremd, aus welchem für den Faust unseres Dichters das Streben sich der Magie zu ergeben hervorgeht; ebenso fremd die so tiefe als lebenswahre und lebenswarme Poesie, welche der Dichter in den Gedanken der Magie, deren Begriff ihm vor der Seele schwebt, hineinlegt. Auch von jener mächtig ergreifenden Poesie innigsten Liebesdranges und Liebelebens wird der unbefangene Beobachter in jenen älteren Dichtungen kaum eine Spur entdecken."

Das wäre also die billige Auskunft dieser modernen Fausterklärung! Ich aber sage, wenn die Motive der Dichtung der Sage nicht fremd sind, so kann auch die Handlung des Dramas dieser Sage nicht fremd sein. Ein Vergleich des poetischen Gehalts und Werthes der früheren Behandlungen der Faustsage mit Goethes Werk steht hierbei nicht in Frage. Diese Gegenüberstellung ist nur ein schlechter Kunstgriff zu ihrer Umgehung. Der landläufige Irrthum besteht vielmehr nur in der Verkennung der Identität des Stoffs, des Gegenstandes

beider. Der Conflikt des Geistes der neueren Zeit mit der Schulwissenschaft des Mittelalters ist der in dem Zeitalter der Reformation erwachsenen Faustsage so wenig fremd, dass vielmehr die Litteratur jenes Zeitalters davon geradezu beherrscht erscheint. Die Schwarmgeister jener Zeit sprechen freilich davon „mit ein bisschen anderen Worten“, aber sie sprechen davon. Sie litten darunter wie die Sturm- und Drang-Helden des Zeitalters der Aufklärung, und gleichwie der „Wissensdrang“ jener Tage nichts anderes als jenen „alten Sauerteig“ zum Gegenstande hatte, über dessen Unverdaulichkeit Mephistopheles spottet, so ist auch der „Liebesdrang“ jener fahrenden Schüler und Meister, so derb und grobsinnlich er sich in den „alten Volksbüchern und Theaterstücken“ vom Dr. Faust darstellen mag, dem Faust Goethes nichts weniger als fremd. Ihm „die mächtig ergreifende Poesie innigsten Liebelebens“ als etwas der ganzen Art nach Verschiedenes gegenüberstellen, heisst den Inhalt der dramatischen Handlung mit deren Form, dem poetischen Gehalte verwechseln. Die künstlerische Superiorität dieser Form bei Goethe über die plumpen Erfindungen jener wird Niemand verkennen; über Ursprung und Werth aber des von dem Goethischen Faust erfahrenen „Liebesdranges“ macht sich die moderne Auslegung merkwürdige, mit dem Inhalt der zur ursprünglichen Conception gehörigen dramatischen Handlung in grellstem Widerspruch stehende Illusionen. Vollends ist der angebliche Gegensatz zwischen der Magie als der zum bösen versuchenden Imagination im Geist der Sage und der „freien, genialen, phantasiereichen, die Tiefen der Natur zu erschliessen verheissenden Weltanschauung,“ die der Magie des Goethischen Faust zu Grund

liegen soll, so wenig vorhanden, dass vielmehr beide durch die Lehren der altdeutschen Naturphilosophie vollkommen gedeckt werden, wennschon der geschichtliche Faust den Paracelsus wahrscheinlich gründlicher studirt haben mochte, als Goethes Faust, dessen Dichter wohl nur darin geblättert hatte.

Ja gewiss, die wahre Zauberkraft ist die Imagination! aber zum tieferen Verständnisse dieses banalen Satzes gehört vor Allem die Unterscheidung der bloss künstlerisch, bloss ideell wirksamen Phantasie von der im Leben selbst sich bethätigenden, ohne dass doch dabei die Verwandtschaft beider verkannt werden darf. In seiner schönen Rhapsodie „Meine Göttin" hat unser Dichter die Phantasie als die dem Menschen „mit Himmelsband verbundene" unsterbliche Gattin gepriesen und sie als eine im höchsten Grade liebenswürdige aber ebenso launenhafte Thörin dargestellt, die bald „rosenbekränzt, mit dem Lilienstängel Blumenthäler betritt, Sommervögeln gebietet und leicht nährenden Thau mit Bienenlippen von Blüthen saugt, bald mit fliegendem Haar und düsterem Blick im Winde saust, um Felsenwände, und tausendfarbig, wie Morgen und Abend, immer wechselnd, wie Mondesblick den Sterblichen scheint und als treue Gattin in Freud und Elend nicht entweicht." Des Dichters eignes Leben zeigt uns, wie diese „Thörin" den höchsten Preis in alle Wege verdient, sofern sie den mit ihrer Gunst Begnadigten auch über die schwersten Steine des Anstosses spielend hinweghebt und ihn an ihrer Feenhand frei über den Untiefen des Lebens schweben lässt. Ja, Gervinus behauptet, Goethen habe gerade das zu dem wahren Dichter gemacht, den wir vorher in Deutschland vergebens gesucht hätten, „dass ihm jene Gabe der Einbildungs-

kraft zu Gebot gestanden habe, welche, ohne Imagination bei kaltem Herzen zu sein, vielmehr bei einem von seinem Gegenstande ganz erfüllten, aber von seinen Gefühlen nicht übermannten Herzen, treibend und hemmend zugleich auf die Empfindungen wirke, bald geschäftig, sie unendlich zu steigern, bald aber auch den Uebergang von Empfindung zu Reflexion an die Hand gebend, im Uebermaase der inneren Bewegungen uns aus uns selbst zu setzen, uns zu vergleichen und zu beruhigen lehre — eine Kraft, uns selbst zu theilen mitten in der Leidenschaft, die sie selbst erst in uns entzündet habe, uns zu fassen, die uns zu Extremen treibe und uns von ihnen zurückzukehren lehre, die uns von uns selbst scheide, wo uns innere Kämpfe gerade ganz und völlig auf Einen Punkt zu reissen scheinen." Auch weist Gervinus darauf hin, dass diese dem Dichtergenie eigene Gabe*) „für uns etwas Dämonisches und Furchtbares" habe, weil „einerseits dem gewöhnlichen Menschen dieses kältere und freie Beherrschen der Dinge als Bedingung des Kunstwerks fremd ist und andererseits deren unheimliche Anwendung auf die Handlungen und Ansichten des Menschen uns auch schon in der Vorstellung abschreckt. Denn diese Gabe wirkt in Kunst und Leben und ist dem Dichter und dem Weltmann eigen, und wenn wir Goethes Leben durchlaufen, so haben wir zahllose Situationen, die uns, je nachdem wir sie betrachten, ebenso lebhaft die entschiedene Künstler-

---

*) Goethe selbst schildert sie in „Wahrheit und Dichtung" als „jene ironische Gesinnung, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt, und so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt."

bestimmung in ihm darlegen als sie uns die überlegenen und gefährlichen Eigenschaften des moralischen Menschen aufhüllen." Diese Fähigkeit des Dichters nämlich, sich, nach Goethes Ausdrucke, gewisse Zustände vom Halse zu schaffen, „die Dinge innerlichst zu geniessen und doch in objektive Ferne zu stellen", ist nach Gervinus „eine Operation der Seele, bei der Gefühl und Einbildung ineinanderspielen", und er bemerkt, es sei ebenso klar, dass die poetische Anschauung dabei ausserordentlich gefördert werden müsse, als dass der Charakter dabei leiden könne.

Was er mit alledem sagen will, betrifft die Grundbedingung der künstlerisch thätigen Phantasie, dass die Seele des Künstlers sich ihrem Gegenstande zu Grund lasse, sich diesem einergebe, so dass das Objekt in ihm Gestalt zu gewinnen vermag — ein Prozess, der nothwendig das Zurücktreten des Eigenlebens des künstlerischen Subjekts zu Gunsten dieses Objekts einschliesst; dass aber einem so Begabten auch im Leben selbst der Ernst leicht zum Spiele werden kann, indem sich der Dichter mit derselben Virtuosität über eigene und fremde Herzensnoth gleichsam hinwegdichtet. Goethe selbst hat beides „sprichwörtlich" gefasst:

Meine Dichtergluth war sehr gering,
Solang ich dem Guten entgegenging;
Dagegen brannte sie lichterloh,
Wenn ich vor drohendem Uebel floh.

Allein dieser „Dämon" des Dichters, diese „nothwendige, bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene Individualität", wie Goethe in seinen „orphischen Urworten" den angeborenen Charakter bezeichnet, unterscheidet sich wesentlich von jener Einbildungskraft,

die sich im und am Leben jedes Menschen selbst bethätigt und die schon im eigentlicheren Sinn eine Zauberkraft genannt werden darf. Jene besondere Gabe des Genius erweist sich nur schöpferisch im Reiche der Ideen, und dass sie, wenn sie in der Seele des Künstlers gerade auf Veranlassung eines inneren oder äusseren Lebensconfliktes zur Herrschaft gelangt ist, indirekt beruhigend, ableitend und heilend auf diesen zurückzuwirken vermag, ist nur die natürliche Folge eben dieser Vorherrschaft in der Seele, wie sie bei jedem anderen Affekt sowohl als in jeder Krankheit eintritt, wo ein stärkerer Reiz den schwächeren verdrängt. Wir aber haben es mit jener magisch wirksamen, effektiven Phantasie zu thun, die allerdings in analoger Weise sich durchsetzt, aber das, was die künstlerische Phantasie nur ideell vermag, reell vollbringt, leibhaftig und handgreiflich macht.

Schon die Erklärung der schaffenden Phantasie des Dichters setzt die Einsicht voraus, dass jene „Operation der Seele, bei der Gefühl und Einbildung ineinander spielen,“ ein centrales Schauen ist, im Gegensatz zu dem gewöhnlichen, bloss peripherischen Schauen des reflektirten Bewusstseins, innerhalb dessen der Mensch, wie Baader sagt, „sozusagen allein bei seiner Natur ist und welches deshalb sein natürliches (wennschon degradirtes) Bewusstsein genannt wird, das ihn durch sein ganzes Leben hindurch mehr oder minder nur die Entzweiung zwischen Gefühl und Erkenntniss inne werden lässt, so dass er immer nur fühlt (geniesst) was er nicht erkennt und immer nur erkennt was er nicht fühlt, gleichwie er auch, Mangels des centralen Wollens und Wirkens, stets an das, was er nicht achten kann, mit Neigung

gebunden ist, und keine Neigung zu dem, was er achten muss, in sich finden kann." Dieses centrale Schauen ist also ein abnormer Zustand, der in der Regel nur eintritt, wo das reflektirte Bewusstsein, als das natürliche, zurückgedrängt ist, wie bei jeder Ekstase. „Ein solcher Zustand wird, sofern ihm die exekutive Macht der Natur abgeht, es nicht zum wirklichen, leibhaften Sein bringen; er ist nur ein magisches Sein, indem die fremde Lebensform nur als Figur in das natürliche Bewusstsein hineinscheint oder hineinblitzt und zwar, je nachdem sie aus einer höheren oder tieferen Sphäre kommt, als Licht- oder Finsterwunder." *)

Dieser im guten wie im schlimmen Sinne dämonische Charakter der Einbildungskraft ist zu allen Zeiten erkannt und anerkannt worden und der Grund alles Zauberglaubens. Abstrahiren wir aber von diesem Glauben, so zeigt sich uns die versuchende Macht der Imagination zuweilen schon bei sonst vollkommenen nüchternen Sinnen ohne Beschwörung, ja ohne jede Absicht, indem sich ihre Gebilde mit unserem wirklichen Leben unvermerkt dergestalt verflechten und sich diesem einbilden, dass wir zuletzt völlig ausser Stand gerathen, beide von einander zu trennen, dass wir, wie von einem Dämon berückt, das Eingebildete selbst für wahr und wirklich zu halten uns gedrungen und gleichsam berechtigt fühlen. Ein Beispiel solcher Verführung gibt uns Gottfried Keller im „Grünen Heinrich", wo den Knaben ein unwillkürliches Phantasiegewebe zur falschen Anklage seiner Mitschüler verleitet, wobei er, unbekümmert

---

*) Baader, Frz. v., Sämmtl. Werke X, S. 281. II, S. 296.

um die Entrüstung und die Leiden der Unschuldigen, mit empörender Seelenruhe um so fester beharrt, je mehr er „die poetische Gerechtigkeit“ seines „schöpferischen Wortes“ sich realisiren sieht. In solchen, allerdings nicht gewöhnlichen Fällen werden Wissen und Gewissen durch ein plötzlich erzeugtes Trugbild des Geistes vorübergehend verdunkelt. Der gewöhnliche, Allen vertraute Fall aber ist die nachhaltige bleibende Abhängigkeit der Entwicklung des moralischen Charakters sowohl als der gesammten Lebensführung von der gewohnheitsmässigen Vorherrschaft einer bestimmten Richtung der Phantasie. Wir wissen es Alle aus eigner Erfahrung, wie die blosse Einbildung, im Guten wie im Bösen, in uns zur Ausbildung wird, in uns Gestalt gewinnt, ein Vorgang, dessen „Natürlichkeit“ die sogenannte Psychophysik und Psychophysiologie unserer Tage sogar mechanisch zu demonstriren unternehmen, bei dem sonach von Zauberei für uns nur noch bildlich die Rede ist. In Zeitaltern dagegen, denen die mechanische Erklärung geistiger Vorgänge fremd war, musste man an übernatürlicher Einwirkung festhalten, wie ja dem unentwickelten Intellekt z. B. schon das katoptrische Bild im Focus des Brennspiegels Zauberei ist. Dass die sinnlichen Mittel dabei nur als Träger einer solchen übernatürlichen Einwirkung betrachtet werden, ist diesen Vorstellungsweisen von je her geläufig gewesen. Auf die effektive Kraft der Imagination lief demnach alle Magie hinaus, wie diess am Ende des Mittelalters auch als naturphilosophische Doktrin hervortrat. Aus dem Satze des Albertus Magnus: *anima est ubi amat,* die Seelenkraft ist da, wo ihr Gelüsten ist, schöpften dessen Schüler, namentlich Paracelsus

und van Helmont das Gestaltungsprincip für alle Kreise der Natur, auch der nichtintelligenten, tiefer vielleicht als die erfolgstolze moderne Naturwissenschaft mit ihren Zellentheorieen, ihren Abstammungs- und Anpassungsprincipien. „Wenn ein Künstler auf geniale Weise bildet, z. B. einen Löwen", sagt Baader, „so hat man nicht etwa sein Treffen des Charakters des Löwen als blosse Copirung und Memorirung zu begreifen, sondern so, dass die nämliche psychisch plastische Natur, die den Löwen real producirt, dessen Bild oder Schema unmittelbar aus ihrer Imagination in jene des Künstlers fortsetzt; welche innere Fortsetzung und Oeffnung der Imagination der Natur in jene des Menschen und Thiers im Traum und in ekstatischen Zuständen wahrnehmbar ist, die uns nur darum stupend erscheinen, weil wir die Natur für stupid halten, weil wir sie, anstatt ihren eignen Geist zu erkennen und anzuerkennen, zum Affen des unsrigen machen."

Diese effektive Macht der Imagination geht aus von einem Anschauen, Bewundern, in dem nicht allein die Lust — *a visu gustus* — sondern auch Zeugung und Bildung — *generatio et formatio* — wurzeln. Sie ist ein Sichversehen d. h. eine solche Hingabe, ein solches sich zur Stätte Geben des Imaginirenden an das Imaginirte, kraft deren das Bild (des Imaginirten) in jenem wirksam, lebhaft und leibhaft zu werden vermag, und involvirt eine Willenserzeugung und Willensausführung, wie sie bei jeder Production, insbesondere bei der geschlechtlichen Zeugung sich vollzieht. Den tieferen Grund dieser magischen Einbildung hat Baader nach dem Vorgange der deutschen Mystiker, namentlich nach Meister Eckhart und Jacob Böhme, in seiner Lehre vom

„Bild“ aufzudecken versucht. Alles Leben ist danach ein in sich kreisender Eingang und Ausgang, deren einer den andern bedingt d. h. die Mitte eines Inneren und Aeusseren: Innerung und Aeusserung. Empfinden und Schauen, Seele und Leib, Inhalt und Form bilden das Leben. Die Bildung einer solchen Mitte, die Gebärung des Seienden setzt ein zwischen Innerem und Aeusserem vermittelndes Bild voraus, weil das Aeussere das Innere nicht unmittelbar selbst fangen und fassen kann, sondern nur dessen Figur oder Bild. Daher die Nothwendigkeit der In- und Einbildung oder Imagination, der Befruchtung mit einem „Samenbilde“ bei jeder Production. Die Erzeugung eines solchen Bildes ist bedingt durch ein dem Inneren entsprechendes Wesen im Imaginirenden, als Spiegel, gleichwie das Auge etwas dem Wesen des Gespiegelten Entsprechendes haben muss:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?

Die Erzeugung und Erhaltung dieses Spiegelwesens ist die Bedingung der Erzeugung und Erhaltung des Bildes, und jeder wirklichen Bildung geht eine solche bloss ideelle, magische, imaginative Formation voraus, in welcher der Wille, zuvor stille Lust, als das eigentliche Agens, begehrend wird, nachbildend, gestaltauswirkend.*) Die Verwirklichung oder Erfüllung des magischen Bildes ist durch eine polarische Scheidung der in der Begierde ruhenden Zeugungspotenzen bedingt, weshalb wir jede Formation mit einem Formationsstreit, jede Produktion mit einem Conflikt der Zeugungspotenzen beginnen sehen,

*) Das ist die Antwort auf die Frage Fausts „wo der schaffende Spiegel sei“ (Paralip. Disputation). Auch im Zauberspiegel in der Hexenküche sieht Faust nur das Bild seiner eigenen Begierde.

dessen Ausgleichung eben das Wunder des Entstehens bildet. In dieser Ausgleichung gehen die Zeugungspotenzen wieder wechselseitig ineinander ein. Die Scheidung aber wird bewirkt durch Attraktion d. h. durch ein sich imprägnirendes, füllendes und damit beengendes und verfinsterndes An- und Einziehen der Begierde, durch ein Insichgehen und Zusichselberkommen und damit sich Sensibelwerden des Willens als der Wurzel alles Lebens, wodurch eben das An- und Einziehende mit dem Angezogenen in Differenz tritt, Inneres und Aeusseres in sich unterscheidet, sich zur Natur entäussert. Diese Entäusserung hebt die bloss ideelle oder magische Erfülltheit des Seins auf und führt zu dessen realer Erfüllung oder Bestimmtheit. Sie geschieht aber, nach Paracelsus, eben durch Imaginiren, Gelüsten, dessen erster Moment als ein Einziehen, Einschliessen oder ins Finstere Setzen der magischen Figur zu begreifen ist. Diese „restituirt sich mittelst der aktuosen Begierde als reale Figur", wobei das Wie dieses schöpferischen Akts uns ebenso unbegreiflich bleibt, wie der Vorgang der geschlechtlichen Befruchtung, bei der gleichfalls eine reale Selbstentäusserung (Transfusion) von Seiten des Zeugenden stattfindet, sowie ja auch schon bei jeder Alimentation und Infektion das eigentlich Wirksame in der Empfänglichkeit oder Einbildungsfähigkeit für die Speise und das Gift zu erkennen ist.

Das Wunderbare bei den natürlichen Entstehungsprozessen beruht also überall auf der imaginirenden, einbildenden Kraft des Willens; denn wie könnte z. B. aus dem mechanischen, materiellen Zeugungsakte an sich die Entstehung des bis in die feinsten Nüancen des Geisteslebens hinein mit den Eigen-

schaften seiner Erzeuger ausgestatteten menschlichen Individuums erklärt werden? Eine Erklärung aus der das Mannichfaltige in individueller Einheit umfassenden Wirkungsweise des Willens dagegen wäre, bei tieferer Einsicht in diese, an sich möglich; weshalb das Wunder hier eben nur den Mangel unserer Erkenntniss, nicht einen Widerspruch gegen die Denk- und Naturgesetze besagt. Dasselbe gilt für die anorganischen Entstehungsprozesse, die nur auf dynamische d. h. Willenswirkungen zurückgeführt werden können, da die mechanischen Wirkungen überhaupt erst auf dem Grunde jener als der sogenannten Naturkräfte denkbar sind. Paracelsus und seine Schüler finden deshalb im Verbande der Begriffe der *magia* und der *imaginatio* den Schlüssel zu aller geistigen und natürlichen Genesis, indem sie diese beiden als ein Thun „im Willengeist“ bezeichnen, und Baader bemerkt, dass die der Astrologie zu Grund liegende Idee, nach der alles Geschehen auf Constellation beruht, auf die Erkenntniss hinauslaufe, dass die imaginirende Begierde keineswegs ausschliesslich im Menschen und Thier lebe, sondern dass die Wurzel der Natur selbst nur Begehren und Imaginiren sei, und dass dieses Wurzelleben als Einbildungstrieb sich, wie überall, besonders im Gestirn manifestire, dessen Conjunktion mit dem entsprechenden Bildungstriebe der Erde und der Elemente eine geistige Substanz *(idea formatrix)* habe entstehen lassen, die als Geistbild oder Astralgeist in dem Elementarstoff ein ihr entsprechendes äussere Gebilde erwecke, trage und erhalte.*)

---

*) Seitdem ein populär gewordener idealistischer Philosoph, Schopenhauer, den Willen als das Wesen der Welt erklärt hat, gehen selbst solche Vorstellungen von der Harmonie der Sphären nicht mehr über den Horizont des modernen Bewusstseins.

Man findet es einleuchtend ja als sich von selbst verstehend, dass zu einer Zeit, da die Naturwissenschaften noch in der Wiege lagen, die Vorstellung einer magischen Wechselwirkung der Naturkräfte zum Behufe der Erklärung des anorganischen geschweige denn des organischen Entstehens Eingang finden musste, wie denn Schopenhauer sagt, dass man im Mittelalter, wo man aus Mangel an Kenntniss der Natur physisch wenig zu wirken vermocht, desto mehr magisch und metaphysisch zu wirken bestrebt gewesen sei. Wenn nun aber die moderne Wissenschaft auf solche Erklärungsversuche und deren Handhaben, wie die Allgemeinbegriffe „Bildungstrieb“, „Lebenskraft“ und was dessen mehr ist verächtlich herabsieht, so vergisst sie, dass sie nicht nur nichts Besseres an die Stelle dieser bei Seite gelegten Begriffe zu setzen hat, sondern auch, im Bestreben alle erfahrungsmässige Erkenntniss auf mechanische Gesetze zurückzuführen, diejenigen Allgemeinbegriffe, mit denen sie gleichwohl beständig zu operiren gezwungen ist, mehr und mehr gerade der Merkmale entkleidet, die zur Erklärung jedes genetischen Prozesses unentbehrlich sind. Auf diesem Wege zuletzt sogar den unverfänglichen Begriff der Kraft selbst leugnend, ist sie allmälich in die Hände des „Monismus“ gefallen, der dem Grundgesetz alles Entstehens, wonach aus Einem und demselben Princip allein nichts werden kann, vor den Kopf stösst, von der wahren, in sich unterschiedenen, nicht erst durch „Entwicklung“ gegliederten höchsten Einheit dagegen keinen Begriff mehr hat und haben will. Der Fehler und die Irrleitung in den Vorstellungen der älteren Naturforscher von einem Bildungstriebe, einer Lebenskraft sind nur darin zu

suchen, dass sie über die abstrakten (d. i. leeren) Begriffe nicht hinausgekommen. Nicht das Bestreben der Neueren, diese Begriffe nach Anleitung der Naturgesetze aufzuhellen und zu erfüllen, wäre zu tadeln, sondern deren voreilige Eliminirung.

Nur zu bald aber stehen wir mit der Forschung nach dem Grunde des Werdens vor dem eigentlichen Geheimniss der Gottheit, das der Mensch von Alters her nur mit heiliger Scheu betrachten durfte. Denn um dem Entstehen auf den Grund kommen zu können, sagt Baader, „müsste das Geschöpf sich in den Schöpfer zurückversetzen und sich der göttlichen Freiheit selbst bemächtigen können — ein frevelhafter Gedanke —“ während die gottgefällige Forschung, indem sie sich der höheren Eingebung dienstbar macht*) d. h. ihr sich selbst zum Grunde lässt, den Zweck der Schöpfung: dass der Mensch als Gottes Bild vor Gott gesetzt und erhalten werde“, nie aus den Augen verliert. Je unbedachtsamer man, gerade mit Beziehung auf den Goethischen Faust, von einem „reinen“, sei's sittlich reinen sei's affektlosen Wissensdrang geredet hat, umsomehr bedarf es der Besinnung darauf, dass jeder theoretischen Sphäre eine entsprechende praktische Sphäre zukommt, wonach es im Grunde kein ethisch vollkommen indifferentes Erkennen gibt, indem alles Erkennen zugleich ein (geistiges) Wirken und das intellektuelle Erfassen eines Objektes in seiner Vollendung eine Besitzergreifung ist, nach dem bereits oben angeführten Satze Bacons. Der Erkenntnisstrieb

---

*) Das nach Wahrheit ringende menschliche Bewusstsein erkennt sich in dieser rechten Forschung als ein gegebenes, nicht selbstgemachtes, während es sich in der falschen Spekulation zur Voraussetzung machen will.

setzt schon als solcher eine Erregung des Willens voraus und seine Befriedigung hat nothwendig Lust, seine Unterdrückung Unlust zur Folge. Wenn Schopenhauer lehrt, dass gerade nur das willensfreie Schauen und Erkennen Werth habe, wie diess schon Kant und Schiller, jeder in seiner Weise, zum Grundsatze der Ethik und Aesthetik erhoben, so unterläuft dabei eine Verwechslung der Willens f r e i h e i t des erkennenden Subjekts mit dessen Willen l o s i g k e i t. Nicht dass die wissenschaftliche oder künstlerische Durchdringung eines Gegenstandes eine, wie sie sagen, uninteressirte sein müsse oder auch nur sein könne, darf behauptet werden; sondern nur dass das Interesse des Forschers oder des Künstlers an dieser Durchdringung des Gegenstandes ein diesem, in dessen Verhältniss zum erkennenden oder bildenden Subject, entsprechendes sein solle. Wird ein solches Interesse d. h. die Erregung des Willens bei der Bethätigung des genialen Forschens und Bildens überhaupt geleugnet, wird der Wille von diesen höchsten geistigen Funktionen losgelöst gedacht, so werden diese sozusagen in der Theorie kastrirt und denaturalisirt, was freilich auch praktisch bis zu einem gewissen Grade erreichbar ist, in sogenannten Hirngespinnsten. Diese Erregung des Willens, dieser das Erkennen beseelende Affekt, zeigt sich, je nach dem das Objekt des Erkennens über, neben oder unter dem erkennenden Subjekt steht, als Bewunderung oder als Liebe oder als Mitleid, die bei verkehrter Erregung des Willens in Hoffart, Hass und Niederträchtigkeit d. i. Trachten nach dem Niedrigen, umschlagen. Damit steht eine dreifache Lust der Erkenntniss und eine dreifache Magie im Zusammenhang, je nach dem jene Vergegenwärtigungs-Macht,

jene Erweckung des Geistbildes oder der „Signatur“ unter Vermittlung des himmlischen, des irdischen oder des höllischen Geistes zu Stande kommt. Gerade die Einsicht nämlich in den nothwendigen Zusammenhang des Wissenstriebes mit dem Lust- oder Zeugungstriebe, wonach der Drang nach der Erkenntniss eines Wesens den Drang nach realem Contakt damit in sich einschliesst, führt uns auch zum Verständnisse der tieferen Bedeutung der Faustsage. Läuft nämlich alle Erklärung in ihrer Vollendung auf eine Vermischung oder vielmehr organische Verbindung des erkennenden Subjekts mit dem Erkannten hinaus, so wird das bei allem Wissenwollen zu bestehende *periculum vitae* beim Wissenwollen dessen, was nicht sein soll, des Bösen, als tragisches Motiv begreiflich.

Alle Magie beruhte ursprünglich auf dem Glauben an den Zusammenhang der sichtbaren Welt, und in ihr des geistbegabten Menschen, mit einer unsichtbaren geistigen Welt oder Geisterwelt, deren Zugang ebensowohl auf dem Wege der Wissenschaft als auf dem der magischen Praxis gesucht wurde. Schon als blosse Verirrung des Erkenntnisstriebes aber ist die Zauberei bereits im Alterthum und deutlich im Mittelalter als eine verbrecherische Disciplin angesehen worden, indem deren Richtung und Zweck, die Kräfte der Natur, zuhöchst die schöpferischen, aus ihrem Mysterium hervorzuziehen und sich dienstbar zu machen, die imaginative Praxis der eigentlichen Zauberei vorbereiten. Auch bei dieser waren nicht der Gegenstand und die angewandten Mittel als solche das Verbrecherische, sondern ihr Zweck: die das menschliche Leben als Schicksal beherrschenden verborgenen Mächte in die Gewalt des Adepten zu

bringen. Deshalb hörte die Zauberei erst auf strafbar zu sein, nachdem der Glaube an die Erreichbarkeit dieses ihres Zwecks und damit an die Brauchbarkeit ihrer Mittel geschwunden war. So lange sie geglaubt wurden, beruhten diese Mittel aber wesentlich auf dem Wissen ihrer Zeit d. h. auf den dürftigen naturwissenschaftlichen insbesondere astronomischen, physikalischen und chemischen Begriffen, deren Irrthümer und Mängel eben „die bezauberte Welt“ schützten und stützten. Diess gilt von der weissen Magie wie von der schwarzen. Wie die ältesten Magier Priester, Propheten und Lehrer, namentlich Astronomen waren, die den göttlichen Geheimnissen vielmehr dienstbar sein wollten, als dass sie diese an sich zu reissen getrachtet hätten, so sehen wir noch beim Anbruche der neueren Zeit die erleuchtetsten Geister von der Idee eines magischen Zusammenhanges der sichtbaren Welt mit einer unsichtbaren geistigen Welt ganz durchdrungen. Dass aber eben hierdurch die Gelehrtenarbeit auf die schlimmsten, von unserem heutigen Standpunkte aus schier unbegreiflichen Irrwege gedrängt werden und gerade in den begabtesten Köpfen einer ebenso aufregenden wie ausschweifenden Hypothesenjagd zum Opfer fallen musste, war bei der Unmacht der inductiven Wissenschaften, namentlich bei der Unkenntniss der Grundgesetze der Mechanik in der Periode des Erwachens dieser Wissenschaften umso unvermeidlicher, als deren erste Erfolge den Forschungstrieb nach allen Richtungen lockte. Man vergegenwärtige sich z. B. wie selbst noch Kepler, obwohl er den Magnet mannichfach zur Erklärung heranzieht, den bewegten Körper nicht ohne die beharrlich hinter ihm treibende Kraft denkt.

In eine solche Zeit nur konnte die Entwicklung der deutschen Magussage fallen, und dem entsprechend sehen wir ihren Helden, gleich seinem geschichtlichen Vorbilde, schwankend zwischen Hohem und Niedrigem, der Schwarzkunst mit ihren unheimlichen Folgen verfallen, eine nichts weniger als mustergiltige, wohl aber eine echt tragische Gestalt. Der specifische Typus dieses Fausts der deutschen Sage musste nothwendig auch der ursprünglichen Conception des Goethischen Faust eignen, so mannichfach dieser auch bei der allmählichen Ausführung der Tragödie vom Dichter mit Geisteselementen seiner eignen Zeit und Erfahrung versetzt worden ist. Die wesentlichen Grundzüge des Helden der Sage durften ja konnten dem Helden des seinen Namen tragenden Gedichts nicht fehlen: in jenem als dem Vorbilde müssen wir das poetische insonderheit das tragische Grundmotiv der Tragödie wiederfinden, wie diess der Dichter ja auch in seiner Lebensgeschichte berichtet und wie es sich für Jeden von selbst versteht, den nicht das Vorurtheil verblendet, der Goethische Faust müsse einen in allem Wesentlichen und Bedeutsamen vom Dichter ganz aus dessen eigenen Mitteln construirten Idealmenschen darstellen, dem nur der Namen und die Staffage der Sage, des poetischen Hintergrundes wegen, äusserlich angehängt seien. Hierin aber irren gerade die modernen Ausleger ebenso einstimmig als auffällig vom Ziel ab.

Also noch einmal: in diesem specifischen Kern der Sage und Dichtung, in der den Geist der Finsterniss anziehenden und sich diesem verschreibenden Schwarzkunst Fausts muss die ursprüngliche Faustidee Goethes gesucht und gefunden werden, oder sie ist, wie diess alle zeither angestellten Versuche gezeigt

haben, überhaupt nicht zu finden. Das Grundproblem der Sage, der Conflikt zwischen Geist und Natur, lag zu Goethes Jugendzeit nicht weniger in der Luft als zur Zeit des ausgehenden Mittelalters. Freilich konnte es nicht in der gleichen äusseren Form zu Tag treten, wie damals: aber die Form ist nicht das Wesen der Sache, und auf dieses kommt es allein an. Indem der Genius des jugendlichen Dichters „die bedeutende Puppenspielfabel“ betrachtet, gelingt es ihm intuitiv, dieses Wesen zu erfassen — zwar undeutlich und mit fremden Elementen versetzt, aber nichtsdestoweniger in der Hauptsache bestimmt, eine Idee, ein ganz eigenthümliches Geistbild, dessen Grundzügen er in allen Bestandtheilen seiner alten Faustdichtung treu geblieben ist.

Und so behaupte ich und will ich beweisen: Die Magie Fausts in Goethes ursprünglicher Conception ist, in Uebereinstimmung mit dem tieferen Sinn der Sage, nichts anders als eben der Versuch, sich mit dem Grunde der Natur mittelst Einbildung (Imagination) intim zu machen, der vermessene Conat eines imaginativen Eindringens in das Radicalprincip der Schöpfung, das specifische Gelüsten nach Enthüllung des Mysteriums des Lebens, nach Oeffnung der verschlossenen Werkstätte der Natur, nach Aufregung und Entblössung ihrer ewig verborgen zu haltenden Wurzel oder „Samenkraft“ — ein Sich-Unterfangen, das in seinem Ursprunge wie in seinen Folgen die schwerste Verschuldung involvirt und deshalb tragische Bedeutung hat, indem es, entsprungen aus einem Sich-versehenhaben an der Natur oder einem Sich-vergafft-

haben in die Natur, mit verhängnissvoller Verirrung und hochgefährlichem Missbrauche des Doppeltriebes der Erkenntniss und der Zeugung zusammenfällt und in die beiden Pole des Seelenverderbs: (geistige) Hoffart und (sinnliche) Niedertracht ausläuft. Mit andern Worten: Fausts Geistwille unterliegt der Versuchung — im Gegensatz zu der dem Menschen aufgegebenen legitimen Herrschaft über die Natur — in das Naturprincip als solches zu imaginiren und, scheinbar es meisternd, unter es zu fallen, indem er durch Vermischung mit ihm, als dem blossen Naturprincip, sich mit ihm gemein macht und so ihm dienstbar wird.

Hiermit ist zugleich die Idee des Gedichts — wennschon nur ganz allgemein, aber auf ihren schärfsten Ausdruck gebracht — begrifflich umschrieben; denn wir werden sehen, dass das Gedicht thatsächlich, nicht bloss in der Phantasie des Auslegers, Anfang, Verlauf und Ausgang dieses ethischen Prozesses in drei Stadien darstellt: 1) in der Geisterbeschwörung sowie in dem Bündnisse mit Mephistopheles und beider Folgen, 2) in der magischen Verjüngung Fausts und deren Folgen, 3) in der höllischen Einweihung (Infernalisirung) *) Fausts auf dem Blocksberg und dessen Gipfel (Walpurgisnacht und Paralipomena). Diese als die wahre, nicht eingebildete und künstlich angebildete Faustidee spiegelt die vorgeführte Handlung wirklich ab, im Gegensatze zu allen heterogenen

---

*) Auf die Autorität des Mephistopheles hin, der unseren Helden bereits in „Wald und Höhle“ als „so ziemlich eingeteufelt“ bezeichnet, würde ich Einteufelung sagen; aber die modernen Ohren verlangen Schonung!

Abstraktionen und „guten Gedanken“ der am Irrleitfaden des „Prologs im Himmel“ verlaufenden Auslegung.

Ich muss hier an das erinnern, was ich in der Einleitung über das Wesen der Idee eines Kunstwerks und über die Möglichkeit sie allgemein zu umschreiben, gesagt habe. An den unvermeidlichen erheblichen Mängeln einer solchen Umschreibung darf sich das Verständniss nicht von vornherein stossen; denn erst ihre vollständige Ausführung am Leitfaden der Tragödie kann ihre Berechtigung zur Ueberzeugung bringen. Nur halte man sich gegenwärtig, dass der Dichter — wie schon J. J. Wagner gerade mit Bezug auf Goethes Faust gesagt hat — gleich dem Homer der Sage ein blinder Seher ist, dem die Idee seines Werks nur in seltenen Fällen begrifflich klar und deutlich vorschwebt. Ja, diese Idee hält wohl den Dichter an der Hand und leitet ihn zu dem ihm selbst oft unbewussten Ziel; aber sie bleibt ihm zuweilen sogar noch verhüllt, wann ihm dieses Ziel durch den Fortschritt des Werks bereits näher gerückt ist; sie kann ihm zeitweilig noch undeutlich bleiben, nachdem sie in dem Werke bereits theilweise Gestalt gewonnen hat. Beides ist vorzugsweise an den sogenannten Fragmenten, wie solche die Werke der meisten Dichter bieten, zu beobachten. Solche nicht zur Vollendung gediehene Dichtungen stehen dann da, wie im Dunkeln von der Hand gelassene Kinder. Wenn sie nachmals wieder aufgegriffen worden sind, sei's dass der Dichter selbst später, mehr aus äusserem als aus innerem Antriebe, unter der Leitung irgend welcher Adoptividee sie fortgesetzt und vollendet hat, sei's gar, dass ein Fremder sich ihrer angenommen — dann zeigt sich klar, was es

heissen will, dass die Idee des Werkes abhanden gekommen, dass der „Faden“ verloren war. Dieser Verlust war in unserem Falle desto verhängnissvoller, je tiefer und verwickelter Goethes ursprüngliche Faustidee gewesen. Die Schwierigkeit ihres Nachweises kann deshalb allerdings nicht hoch genug angeschlagen werden, und der Aufwand würde bei einem geringeren Werke nicht der Mühe lohnen; Goethes Faustdichtung aber, trotz aller Mängel ihrer Composition, fordert diesen Aufwand. Nur verwechsele man einen solchen Nachweis nicht mit den landläufigen Auslegungen, deren Unfruchtbarkeit im Grossen und Ganzen die Geschichte der nicht enden wollenden „Faustlitteratur“ leider in steigendem Grade an den Tag legt. Der in der Auffassung poetischer Werke noch natürlich reagirende Sinn weiss diesen Auslegungen, obwohl fast jedes Jahr neue bringt, auch immer weniger Geschmack abzugewinnen, und je zuversichtlicher der Ton der Ausleger wird, desto vernehmlicher schallt ihnen die Antwort zurück: die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube!

Ein Gedanke freilich nur ist es, der unserer ganzen Erklärung zu Grunde gelegt wird, und wenn ich von diesem Gedanken behaupte, dass er mit der ursprünglichen Idee des Gedichts sich decke, so bin ich mir dabei vollbewusst, wie wenig der Ausleger dazu thun kann, den nackten Begriff als die verborgene Einheit des Kunstwerks Dem anzudemonstriren, der eine solche Einheit in dessen einzelnen Theilen überhaupt nicht erkennt oder das Vorurtheil einer anderartigen Einheit mitbringt. Wenn bei irgend einer dramatischen Dichtung so drängt sich bei der Betrachtung des Goethischen Faust jenes Bedenken Lessings auf, wo er von der Moral der

Fabel sagt, dass deren Voraussetzung die Möglichkeit der einheitlichen Uebersicht der Handlung sei: „Denn die anschauende Erkenntniss erfordert unumgänglich, dass wir den einzelnen Fall auf einmal übersehen können; können wir es nicht, weil er entweder allzuviel Theile hat, oder seine Theile allzuweit auseinander liegen, so kann auch die Intuition des Allgemeinen nicht erfolgen. Und nur dieses, wenn ich nicht sehr irre, ist der wahre Grund, warum man es dem dramatischen Dichter, noch williger als dem Epopeendichter, erlassen hat, in ihre Werke eine einzige Hauptlehre zu legen. Denn was hilft es, wenn sie auch eine hineinlegen? wir können sie doch nicht darin erkennen, weil ihre Werke viel zu weitläuftig sind, als dass wir sie auf einmal zu übersehen vermöchten. In dem Skelette derselben müssten sie sich wohl endlich zeigen; aber das Skelett gehört vor den kalten Kunstrichter, und wenn dieser einmal glaubt, dass eine solche Hauptlehre darin liegen müsse, so wird er sie gewiss herausgrübeln, wenn sie der Dichter auch gleich nicht hineingelegt hat.“ Was hier Lessing von der „Hauptlehre“ des Kunstwerks sagt, ist zwar mit dem, was wir Idee nennen, nicht zu verwechseln; aber die auf blosse abstrakte Begriffe gebrachte Idee gleicht hinwiederum dieser Hauptlehre oder Moral vollkommen in dem, dass beide besagen, welche ethische Wahrheit der Dichter mit seinem Werke zur Anschauung bringt; nur darin unterscheiden sich beide wesentlich, dass dieser Zweck bei der Moral der Fabel stets bewusster Weise, bei der Idee des Gedichts dagegen meist unbewusst vom Dichter verfolgt wird. Denn dem dramatischen Dichter schwebt zwar das ästhetische Bild der vorzufüh-

renden Handlung als Idee des Gedichts mehr oder weniger deutlich vor Augen, aber das intellektuelle und selbst das ethische Aequivalent dieser Intuition hält sich in den meisten Fällen vor ihm selbst dergestalt verborgen, dass er es unter Umständen, sogar wenn es ihm vorgehalten wird*), zu verleugnen im Stande ist. Das darf den Kunstrichter jedoch nicht abhalten, die Einheit dieser Grundidee oder „Hauptlehre" aus deren Zerstreuung in den einzelnen Bestandtheilen des Werks zusammen zu fassen, so wenig es den Anatomen verhindert, das Skelett durch dessen lebendige Verhüllungen hindurch, ja gerade aus diesen zu erkennen. Dass diese Zusammenfassung keine anschauliche sondern nur eine begriffliche sein kann, dass sie „nicht auf einmal zu übersehen" sondern nur discursiv zu begreifen ist, verhindert allerdings, dass die „Idee" unmittelbar und leicht verständlich hervortrete, wie die Moral in der Fabel; hat dagegen, nachdem sie begriffen ist, auch einen höheren, vollkommeneren Genuss des Kunstwerks zur Folge. Jenes ästhetische Vorbild der Handlung, das dem Dichter vorschwebt, ist nichts anderes als eben die einheitliche Conception seines Werks, ohne die dieses kein wahres Kunstwerk sein kann, und dessen Enthüllung deshalb die vornehmste Aufgabe des Kunstrichters sein muss, wie sie unser grösster Kunstrichter selbst, in der Hamburger Dramaturgie wie auch anderwärts, vielseitig gelöst hat. Ja, der ächte, congeniale Kritiker ergänzt und vollendet die Arbeit des Künstlers, wie z. B. Wilhelm von Humboldt in seinen

*) Ich schreibe diess mit dem vollen Bewusstsein, meinen Recensenten damit die bequemste Waffe, den Spott, gegen mich an die Hand zu geben.

Betrachtungen über Hermann und Dorothea, indem er ihren vollen Gehalt allererst aufdeckt. In diesem Sinne sagt Weisse in seinem Faustcommentar mit Recht: „Diess eben ist der Charakter ächter Poesie, dass sie mehr enthält als der Dichter selbst weiss, dass, dem Dichter unbewusst, sein genialer Instinkt ihn Dinge sagen lässt, die ihm selbst oft erst durch die Auslegung Anderer klar werden. Vermag es doch nach Goethes eignem Zugeständnisse (bei Eckermann I, S. 258. 260) der Maler, der Schauspieler, in der Nachbildung der von dem Dichter entworfenen Gestalten und Situationen Züge, in der Dichtung enthaltene, keineswegs äusserlich ihr aufgedrungene, zur Anschauung zu bringen, durch die sich der Dichter selbst überrascht findet. Warum sollte Aehnliches nicht auch der philosophische Ausleger vermögen, vorausgesetzt dass er der Erlaubniss solcher Deutung sich mit der gebührenden Vorsicht und hauptsächlich nur da bedient, wo ohne dieselbe eine Dichtung, eine solche nämlich, der doch übrigens das Zeugniss des Geistes von ihrer Wahrheit nicht abgeht, nicht verstanden oder nicht gerechtfertigt werden könnte.“ Wenn je ein Werk es bedurfte, solcher Weise in das rechte Licht gesetzt zu werden, so ist diess Goethes ursprüngliche Faustdichtung, von der der Dichter selbst bekannt hat, dass ihm deren Verständniss nachmals verloren gegangen.

Von der Lösung dieser Aufgabe dürfen uns deshalb auch jene authentischen Interpretationen des altgewordenen Goethe nicht zurückschrecken, die diesen Verlust *implicite* verleugnen. Ueberdiess verräth sich bei der Vergleichung dieser späteren Zeugnisse des Dichters mit der durch die Handlung der Tragödie verwirklichten Idee deutlich,

wie ihm diese nach der Entfremdung nur noch in verblasster Gestalt vorgeschwebt und dabei sich mehr und mehr veräusserlicht hat. Jener „Allgemeine Entwurf,“ der erst zu einer Zeit entstand, als bereits der zweite Theil in des Dichters definitivem Plan lag, beginnt mit den Sätzen: „Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur“ (soll heissen in die Natur als Ganzes). „Erscheinung des Geistes als Welt- und Thatengenius.“ In dieser Parallele (Faust und Erdgeist) beachte man: so wie an die Stelle des ursprünglichen, die Handlung beherrschenden dämonischen Motivs, der Magie, ein „ideales Streben“ tritt, so soll nunmehr die Stelle des Naturgeistes ein „Welt- und Thatengenius“ einnehmen. Und wie nun diese Abstraktionen von dem seinem Jugendwerke entfremdeten Dichter auf die Handlung projicirt werden, zeigt das Folgende: „Streit zwischen Form und Formlosem. Vorzug dem formlosen Gehalt. Vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form nie ohne Gehalt. Diese Widersprüche, statt sie zu vereinigen“ (soll heissen auszugleichen) „disparater zu machen. Helles, kaltes wissenschaftliches Streben: Wagner. Dumpfes, warmes wissenschaftliches Streben: Schüler. Lebensgenuss der Person von aussen gesehen. Erster Theil. In der Dumpfheit Leidenschaft.“

Noch weiter zieht die von der ursprünglichen Conception sich entfernende Reflexion den Kreis in jener „Ankündigung“ der Helena als „Zwischenspiel zu Faust“,*) wo es heisst:

„Fausts Charakter, auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus dem alten rohen Volksmärchen

*) Kunst und Alterthum, VI, 1 S. 200 (v. 1827).

denselben hervorgehoben hat, stellt einen Mann dar, welcher in den allgemeinen Erdenschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend, den Besitz des höchsten Wissens, den Genuss der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht auch nur im Mindesten zu befriedigen, einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend immer unglücklicher zurückkehrt."

Indem er die Genesis dieser, der von ihm im ersten Theile vorgeführten Handlung incongruenten Pseudoïdee naiver Weise blosslegt, fährt er fort:

„Diese Gesinnung ist dem modernen Wesen so analog, dass mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrungen fühlten.*) Die Art, wie ich mich dabei benommen, hat sich Beifall erworben; vorzügliche Männer haben darüber gedacht und meinen Text commentirt, welches ich dankbar anerkannte. Darüber aber musste ich mich wundern, dass diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung meines Fragments unternahmen" (als ob die „Tragödie" von 1808 sich als Fragment gegeben hätte!) „nicht auf den so nahe

*) Freilich! aber was dabei herausgekommen, sehen wir z. B. an Klingers Faust, einem Roman, welcher Fausts Charakter „auf der Höhe der neuen Ausbildung", im Lichte der Sturm- und Drangperiode zeigen soll, jedoch trotz allem Aufwande der Phantasie und trotzdem, dass unser Held, aus seiner „kümmerlichen Sphäre erhoben," nach Paris, London und Rom, an Bischofs- und Fürstenhöfe, zuletzt zum Pabste geführt wird, kein concretes Faustbild schafft, eben weil der vage Gedanke des Hinausdrängens über die menschlichen Schranken und der Unersättlichkeit den specifischen Gehalt der Sage nicht erschöpft. Das Gleiche gilt von dem Drama des, Klingern an dichterischer Begabung überlegenen Maler Müller „Fausts Leben". Nur einzig der Geniegriff des jungen Goethe hatte den tieferen Sinn der Sage intuitiv erfasst. Wie der Greis das Thema hinterher „schematisirt," kommt dagegen nicht in Betracht.

liegenden Gedanken gekommen sind, es müsse die Bearbeitung eines zweiten Theils sich nothwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben und einen solchen Mann in höheren Regionen durch würdige Verhältnisse durchführen.“

Hier also wird, dass er selbst erst sehr spät auf diesen Gedanken gekommen oder vielmehr gebracht worden, gänzlich vertuscht; imgleichen dass diese „neue Ausbildung“ des Faustcharakters, die diesen „aus dem rohen Volksmärchen hervorgehoben“, keineswegs identisch ist mit jenem der „bedeutenden Puppenspielfabel“ abgelauschten Werke seiner Jugend. Auch dieses war aus der unpoetischen Gestalt der Sage „hervorgehoben,“ aber unter Wahrung ihres specifischen Gehaltes, ihrer eigenthümlichen tiefen intellektuellen und ethischen Bedeutung. Und hierauf eben kommt es bei der ganzen Streitfrage gerade an. Denn wir wollen erklärt haben, warum diese Dichtung, wie keine andere, nun schon ein Jahrhundert lang fort und fort, und nicht nur auf die Jugend, wie ein Saft wirkt „der eilig trunken macht.“ Dazu reicht die vage Vorstellung eines unersättlichen Wissensdrangs oder Lebenstriebs, oder die einer Geistesgrösse ohne bestimmtes Maas und Ziel offenbar nicht aus.

Wenn die dichtende Einbildungskraft in ihrem Mutterschoose eine lebensfähige Idee empfangen hat, so bilden sich innerhalb ihrer Entwicklungssphäre die Glieder rings um den Mittelpunkt sowohl als an der Umfangslinie zum allmälichen Zusammenschluss und Einklang aus. Denn die künstlerische Idee hat, wie jeder Organismus ein Innen- und ein Aussenleben. In ihrem Centrum entfaltet sie eine centrale, an ihrer Oberfläche eine peripherische Gliederung, welche

beide sich gegenseitig in die Hände arbeiten, um das Gesammtbild auszugestalten. Die vom Centrum ausgehenden Glieder stehen mit dem Kern der Idee in unmittelbarem, die von der Peripherie ausgehenden nur in mittelbarem Zusammenhange. Deshalb müssen wir bei der Entwicklung der Idee eines Dramas dessen einzelne Scenen darauf ansehen, ob sie, sei's mehr sei's weniger, unmittelbar oder nur mittelbar zu ihrer Entfaltung dienen. Betrachten wir die Faustscenen unter diesem Gesichtspunkte, so stellen sich folgende als zur ersten Kategorie gehörig dar:

Erster und zweiter Monolog Fausts.
Faust und Wagner (erster und zweiter Dialog).
Studirzimmer (dritter Monolog).
Faust und Mephistopheles.
Hexenküche.
Die ganze Liebestragödie.
Scene „Trüber Tag."
Walpurgisnacht.
Paralipomena: Harzgebirg. Gipfel des Brockens. Audienzen. Ein anderer Theil des Brockens.

Zur zweiten Kategorie dagegen gehören die Scenen:

Der Spaziergang „Vor dem Thor", mit Ausnahme des mit der Haupthandlung wieder in Zusammenhang tretenden Schlusses der Scene.
Die Schülerscene.
Auerbachs Keller.
Der „Walpurgisnachtstraum", sofern er nicht als *hors d'oeuvre* gänzlich auszuscheiden ist.
Uebrige Paralipomena.

Indem wir sämmtliche Scenen in den Brennpunkt der Idee einrücken, erreichen wir den Vortheil eines einheitlichen Maasstabes der Beurtheilung, während die meisten Ausleger, und zwar die älteren wie die neueren, sich die Aufgabe von vornherein dadurch erschweren, ja vereiteln, dass sie, die Charaktere der handelnden Personen, vor Allem des Helden untersuchend, die Idee der Dichtung, sofern sie die Frage

danach nicht ganz bei Seite liegen lassen, allererst aus den Charakteren zu entwickeln unternehmen. Diese Methode mag bei historischen Dramen sowie bei einfachen Zeit- und Sittenbildern zum Ziele führen; bei einer Dichtung wie Goethes Faust, in der die Charaktere zwar nothwendig auch im Dienste der Idee des Werks stehen, aber sie mehr typisch oder sinnbildlich als persönlich wiederspiegeln, wird sie, wie die Erfahrung eines halben Jahrhunderts bestätigt hat, auf alle möglichen Irrwege leiten.

So zerfällt vor der kritischen Scheidekunst gleich in der ältesten Scene, dem ersten Monologe Fausts, der typische Charakter des Helden in drei persönliche Charaktere: den Faust der Sage (des Volksbuchs, der Komödie, des Puppenspiels), den geschichtlichen Faust und den modernisirten Faust, der wiederum aus drei deutlich zu unterscheidenden Charakteren zusammengesetzt ist: dem Stürmer und Dränger, dem Gefühlsenthusiasten und dem Naturphilosophen. Wie verhalten sich diesem Charaktergemische gegenüber die Ausleger? Der Eine deckt die Widersprüche auf und sucht sie zu erklären, wie z. B. Köstlin; der Andere deckt Uebergänge auf, findet Vermittlungen, und schliesslich Alles in schönstem Einklange, wie z. B. Düntzer. Das Verfahren beider aber verkennt die Aufgabe; wennschon wir, dem Ergebnisse nach, beiden etwas zu gut halten müssen. Wer den zweiten Theil des Gedichts für die folgerichtige, ja nothwendige Fortsetzung des ersten Theiles hält, kann den durchaus symbolischen Charakter der Hauptpersonen umsoweniger verkennen, als diese im zweiten Theil offenbar nicht mehr die nämlichen sind, die wir aus dem ersten kennen. Aber dem kritischen Blicke kann sich derselbe dramatische

Mangel — und ein solcher ist es — auch im ersten Theil unmöglich entziehen. Zur Erklärung der weit klaffenden Gegensätze ja Widersprüche in Fausts Charakter, die jedem Darsteller auf der Bühne unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten, eben weil er eine lebendige, nicht eine typische geschweige denn symbolische Person darzustellen hat, genügt es deshalb nicht, die Ursache des z. B. gleich in der ersten Scene zu Tag tretenden Widerspruchs in diesem Charakter in der subjectiven Verfassung des Dichters zu suchen, in dessen Seele sich „Faust und Werther noch nicht klar genug getrennt gehabt, um die beiden Motive in logische Einheit zu setzen“ (Köstlin). Denn nicht um die blosse successive Verbindung zweier Motive in einem und demselben Charakter, nicht bloss um die folgerichtige Entwicklung des einen Motivs aus dem anderen und damit um die Entwicklung des Charakters handelt es sich hierbei; sondern um einen Grundmangel in der Anlage dieses Charakters selbst, nach der diesem die unlösbare Aufgabe gestellt ist, geistige Bildungsstufen und Weltanschauungen, die drei Jahrhunderte auseinanderliegen in Einer dramatischen Person zu vereinigen. Aber etwas Anderes ist die Verschmelzung so heterogener Elemente im Tiegel der Idee der Dichtung. Ich komme nochmals auf das „höchst bezeichnende Bild“ (Vischer) zurück, dessen sich Goethe in jenem Briefe an Schiller vom August 1795 bedient, wo er seine vergeblichen Versuche, die Tragödie zu vollenden, dem Bemühen vergleicht, eine Solution aus ihrer Zersetzung durch fortgesetztes Schütteln wieder herzustellen: „Solange Sie daran rütteln scheint es“ (das aufgelöste Pulver) „sich wiederzuvereinigen; sobald ich wieder für mich bin, setzt es sich nach und

nach zu Boden." Jene intuitive Einheit, welche die verschiedenen Bestandtheile des Fragments unverkennbar als Glieder einer höchst eigenartigen Conception darstellt, konnte der Dichter auf dem Wege der Reflexion, nachdem sein Genius die grösste Wandlung erfahren, freilich nicht wiedergewinnen. Der neue „Plan" zum Faust wurde deshalb auch von ihm selbst mehr und mehr an die dramatische Person seines Helden, als Nothanker, angeknüpft, der ihm zuletzt dazu bestimmt scheinen musste, alle Widersprüche in sich zu vereinigen:

Seid ihr verrückt? was fällt euch ein,
Den alten Faustus zu verneinen!
Der Teufelskerl muss eine Welt sein,
Dergleichen Widerwärtiges zu vereinen.
(Zahme Xenien VI.)

Auf dieser falschen Spur, die im zweiten Theil vollends ausgetreten wurde, sind ihm seine Ausleger blindlings gefolgt.*) Nicht darin fehlen sie, dass sie die Hauptpersonen des Dramas sei's typisch, sei's

---

*) Wie weit sie damit gekommen, haben wir bereits in der Einleitung oben gesehen. Auch das merkwürdige complicirte Recept zu diesem Universalcharakter verdanken wir dem Scharfsinne des Hrn. Hm. Grimm. Man lese und staune: „Augustinus, Erasmus, Luther treten uns mit Faust entgegen. Und zugleich ist es doch wieder nur ein wunderlicher Zufall (sic), dass der Manichäer (Bischof) Faustus, der Landstreicher Georg Faust und der Professor Faustus Adrelinus durch die gleichlautenden Namen dazu gelangten, sich zu einer neuen idealen Person zu vereinigen, die von Stufe zu Stufe litterarisch herunterkommend (sic), schliesslich vom ersten Dichter unserer Zeit, dann wieder zum Träger einer Gedankenwelt gemacht wird, deren Bedeutung für die Welt von Jahr zu Jahr sich steigert. Und zwar war diess Wunder auch nur möglich, indem durch 60 Jahre hindurch die eigenen Schicksale Goethes in den Charakter Fausts gleichsam mit hineingeschmolzen werden. Der Manichäer liefert die philosophisch-theologische Grundlage, der gelehrte Landstreicher das Abenteuerliche, der Pariser Professor das Erotische, Goethe selbst gibt den Gedankeninhalt des eignen Jahrhunderts hinzu."

symbolisch, sei's allegorisch, sei's repräsentativ auffassen, nicht darin dass sie weiterhin Faust und Mephistopheles in den Dienst einer Idee stellen und beide sich insofern einander ergänzen lassen; sondern in der Art wie sie diess thun, sei's an der Hand einer Pseudoidee, sei's unter Beiseitsetzung der dramatischen Einheit der Person, bis zu Vischer, bei dem bereits aus dem Seelenbunde Fausts und Mephistopheles' als aus zwei sich wechselseitig fordernden Gliedern eines Gegensatzes der richtige Streber erwächst. Und wäre dieser Faust als „Teufelskerl eine Welt“ oder wäre er „der universell geniale, ganze, strebenvollste Mensch“ (Köstlin), so wäre damit, ganz abgesehen von der psychologischen Unwahrheit eines solchen Charakters, da kein Mensch ohne individuelle Beschränkung gedacht werden kann, nichts für die Idee des Dramas gewonnen; denn „die Frage nach dem ächt und rein Menschlichen, nach den Freuden und Schmerzen der nach voller menschheitsgemässer Befriedigung strebenden Menschenbrust“ (Köstlin), wenn sie wirklich in der Fausthandlung ihre Darstellung und Lösung fände, ist viel zu weit, um die Conception einer bestimmten Dichtung auch nur im Allgemeinen aufzuhellen, geschweige denn im Einzeln zu verdeutlichen. Einen solchen allgemeinen „guten Gedanken“ hat Goethe selbst ja, im Gespräche mit Eckermann, ganz richtig taxirt und von einer „Idee“, die man seinem Faust unterlegen könnte, wohlweislich unterschieden. Es führt zu weiter nichts, als dass man nachzuweisen versucht, Faust sei aus dieser oder jener „Stimmung“ hervorgegangen; ein bestimmter Anhaltspunkt, den Hebel zur Erklärung der concreten Conception der Dichtung anzusetzen, ist damit in keiner Weise ge-

geben. Ein Gleiches gilt von Kuno Fischers „Urnatur wider Unnatur“ und was dieser abstrakten Deutungen mehr ist.

Goethes Faust steht mit seiner Umgebung, der Sage gemäss, in der deutschen Vergangenheit, es sind Figuren aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Er steht im reifen Mannesalter, sonst könnte er nicht alle Facultäten hinter sich haben. Das hat den Dichter nicht abgehalten, seinen Helden schon in den ältesten Scenen stellenweise fühlen und denken zu lassen, wie er selbst, der geniale zwanzigjährige Jüngling in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fühlte und dachte. Goethe ist hier weit subjektiver als jeder, auch der grösste Dichter unvermeidlich sein muss. Nicht etwa blossen Versteigungen im poetischen Ausdrucke begegnen wir — wie wenn bei Schiller der Schweizer Hirte das Bild von der „in gährend Drachengift“ verwandelten „Milch der frommen Denkart“ gebraucht — sondern Uebergängen in ein anderes Geistesgebiet, was man bei der Verbindung von Begriffen *transgressio in aliud genus* nennt. Diess konnte einem so grossen Dichter nur begegnen, sofern seine Conception nicht vollkommen in ihm ausgereift war. Die hieraus für deren Verständniss erwachsende doppelte Schwierigkeit zu überwinden, dazu ist nur Aussicht vorhanden, wenn man den Blick zunächst ausschliesslich auf die Haupthandlung, in der der Brennpunkt der ursprünglichen Idee der Dichtung liegen muss, concentrirt. Diese Haupthandlung besteht in nichts Anderem als in der Magie Fausts und deren Folgen. Sie in ihrem Herkommen, Fortgang und Ausgang betrachten, heisst der Idee der Dichtung auf den Grund gehen, anstatt, wozu diese freilich mehr als irgend eine andere zu

verführen geeignet ist, willkürlich über eine solche Idee zu phantasiren.

Wir sehen also, der Beantwortung der auf S. 138 oben gestellten Frage nunmehr näher tretend, Fausts Magie auf die Enthüllung des verborgenen Grundes der Natur mittelst Steigerung der Imagination gerichtet:

Dass ich erkenne was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen.

Er will auf magisch geistigem Wege

Die Kräfte der Natur rings um sich her enthüllen,

es soll

Die wirkende Natur vor seiner Seele liegen.

Was ist hier unter der wirkenden Natur zu verstehen? Die naturphilosophischen Begriffe, die dem mit dem innigsten, lebendigsten Naturgefühl begabten Dichter zur Zeit der ursprünglichen Conception seines Faust zu Gebot standen, haben wir bereits oben kennen gelernt. Die Natur war seine und seiner Jugendgenossen „Abgöttin", d. h. sie waren ihr mit Leib und Seele hingegeben, nicht ohne die Versuchung sich an und mit ihr, in die sie sich vergafft hatten, zu versündigen. War doch die Zeit, in die seine Jugend fiel, besonders geeignet, diess überschwängliche Naturgefühl zur Entfaltung zu treiben, zu steigern und aufzuregen. Es war für die Deutschen insbesondere eine Zeit jäher Uebergänge und Wandlungen im Verhältnisse zwischen Geist und Natur. Noch in Goethes Geburtsjahr hatte der letzte Hexenprozess in Deutschland (gegen die Klosterfrau Renata in Würzburg) sein blutiges Ende gefunden, und noch 1780, also zur selben Zeit als Goethe die philosophischen Aphorismen über seine „Abgöttin" schrieb, loderte

in Glarus der letzte Scheiterhaufen. Und in der nämlichen Zeit erfüllten die Schriften der Aufklärer die Welt, deren materialistisches „System der Natur" freilich jenem Hochgefühl keine rechte Nahrung bot; aber desto mehr boten diese die rapiden Fortschritte der Naturwissenschaften. Noch als Greis sieht Goethe mit der Befriedigung eines vom Schicksale begünstigt gewesenen Liebhabers auf diese zurück: „Wer kann mir nehmen, dass ich 1749 geboren bin, dass ich — Schritt vor Schritt folgend, die grossen Entdeckungen der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag, wie einen Wunderstern nach dem andern vor mir aufgehen sehn? Wer kann mir die heimliche Freude nehmen, wenn ich mir bewusst bin, durch fortwährendes aufmerksames Bestreben, mancher grossen, weltüberraschenden Entdeckung selbst so nahe gekommen zu sein, dass ihre Erscheinung gleichsam aus meinem eignen Innern hervorbrach, und ich nun die wenigen Schritte klar vor mir liegen sah, welche zu wagen ich in düsterer Forschung versäumt hatte." Unter dieser „düsteren Forschung" kann nur der Gegensatz zu der seinem Geiste homogeneren inductiven Forschung verstanden werden, von der die Phantasie, die sich vermessen hatte, jener Abgöttin in die Werkstätte zu sehen, ausgeschlossen blieb. „Ihre Werkstätte ist unzugänglich", heisst es in jenen Aphorismen über die Natur, „wir sind von ihr umgeben und umschlungen, unvermögend aus ihr herauszutreten und unvermögend tiefer in sie hineinzukommen." Also bereits die gleiche Resignation, die er seinem ihm bereits fremd gewordenen Faust, im Widerspruche mit der ursprünglichen Conception, später in den Mund legt:

Geheimnissvoll am lichten Tag
Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben.

Aber stellt nicht selbst noch der gereifte Goethe, des „Physikers“ spottend, eine höhere Anforderung an die menschlische Erkenntniss als dieser sein ernüchterter Faust?

„Ins Innre der Natur“ —
O du Philister! —
„Dringt kein geschaffner Geist“ —
„Glückselig, wem sie nur
Die äussre Schale weist!“
Das hör' ich sechzig Jahre wiederholen:
Ich fluche drauf, aber verstohlen . . .
Ihr folget falscher Spur,
Denkt nicht, wir scherzen!
Ist nicht der Kern der Natur
Menschen im Herzen?

Dieser tieferen Spur folgend war er selbst so wenig wie der Faust seiner Jugend damit zufrieden, nur „das Schauspiel“ zu sehen, das „die Natur vor uns aufführt.“ Vielmehr war das stete Ideal seines Lebens gerade „die Ergründung der Natur:“ an diese dunkle Pforte hatte der Jüngling bereits mit Ungestüm gepocht, und zwar war er dabei von seinem „alten Evangelium“ (vergl. das Gedicht „Sendschreiben“) des mit den lebendigsten, schärfsten Sinnen zu ergreifenden Naturgenusses ausgegangen:

Sieh, so ist Natur ein Buch lebendig,
Unverstanden, doch nicht unverständlich:
Denn dein Herz hat viel und gross Begehr!

Eben in diesem „Herzen“ des Menschen aber liegt das Mysterium der Natur verborgen, wie denn Schelling von denen, die sich am meisten wissen mit jenem Hallerischen Philisterwort, treffend bemerkt, dass sie eben damit die Natur selbst für mystisch erklären. „In der That, das vorzugsweise Mystische ist gerade die Natur, und in der Natur wieder das am meisten

Materielle; und was vielleicht jene Feinde aller Mystik für das am wenigsten Mystische halten, z. B. ihr Gefühl für gutes Essen und Trinken — die Sinnlichkeit überhaupt und die Wirkungsweise der Sinne, diess ist doch wohl von allem, was in der Natur vorkommt, das Allerverborgenste." *) So war diese Ergründung der Natur unserem Dichter schon frühe zur Herzensangelegenheit geworden. „Wie er die Natur gleichsam auf der That ertappen möchte, auf diesen Punkt waren von je her alle seine Betrachtungen, alle seine Beschauungen derselben gerichtet." **)

Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe?

lautet noch die Frage des Greises.***) So verstehen wir, was ihn zum Faustthema getrieben und in dessen Bannkreis festgehalten, so verstehen wir, wie gerade sein Dichter-Genius und kein anderer zum Regenerator der Faustsage berufen war.

Dieser Faust wollte nicht nur „ins Innere" der Natur sehen, sondern auch in dieses Innere eindringen, den Kern der Natur „erfassen," er,

— dessen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fliessen****)
Und, schaffend, Götterleben zu geniessen,
Sich ahndungsvoll vermass —

---

*) Zur Geschichte der neueren Philosophie. Schellings Werke Bd. 10 S. 191.

**) Johs. Falk, Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt, Leipzig 1832, S. 48.

***) Gedicht zum Jubiläum Voigts, zuerst 1816 in der Jenaischen Litteraturzeitung.

****) Ganz ebenso fasst auch Grabbe in seiner, übrigens durch Häufung der Motive verfehlten Tragödie „Don Juan und Faust" die faustische Begierde auf:

O welche Wonne! welcher Hochgenuss!
Könnt' ich euch fühlen tiefste Pulse der Natur!

Er hatte gewiss nicht das Goethische Gedicht vor Augen;

er wollte sie als „wirkende“ d. h. als zeugende ja als schaffende Macht erleben. Denn unter der „wirkenden Natur“ darf hier etwa dasselbe gedacht werden, was Aristoteles und nach ihm Meister Eckhart „die wirkende Vernunft“ nennt, jenes Licht, in dem, als in der Weisheit des Vaters, die Natur der Dinge geschaut wird.*)

Aber diess höchste Ziel, so weit es auf rechtem Wege zu erstreben stände, liegt ja bereits bei Beginn der Tragödie hinter ihm; denn wenn er gleich im Eingange sagt, er sehe „dass wir nichts wissen können“, so kann damit eben nur jene lautere Wissenschaft gemeint sein, deren Verachtung Mephistopheles als sichere Gewähr dafür nimmt, dass Faust ihm „schon unbedingt“ verfallen sei — nicht die Magie, der er sich ja gerade in der Absicht ergeben, der Natur hinter ihr Geheimniss zu kommen. Die magische Theorie und Praxis hatte er an die Stelle der „mit Hebeln und mit Schrauben“ operirenden gesetzt, und obwohl wir nicht eben viel davon erfahren, weil sie dem Dichter selbst nicht handgerecht war, so steht doch so viel fest: Faust muss es „im Düsteren suchen“, dazu hat er die „Zauberkünste“ gelernt, „mit Zirkel und Fünfwinkelzeichen“ hantirt und sich „in Kreis und Ring gequält“, wie es im Maskenzug von 1818 heisst. Wie nun das Genie des Dichters an der schwachen Handhabe sein Problem gleichwohl mit intuitiver Sicherheit erfasst hatte und es auch

---

aber dem genialen Dramatiker entging der eigentliche Sinn der Faustsage so wenig wie unserem Goethe. Diess erhellt auch aus der Antwort, die er den Teufel geben lässt: „Ihr sollt sie fühlen, Doctor! (für sich) Wenn Du Dir dabei den Finger nicht verbrennst.“

*) Traktat Eckharts, Cod. VI 46h der Stadtbibliothek zu Nürnberg Bl. 78 ff., abgedruckt bei Preger, Gesch. der deutschen Mystik, Thl. I, S. 484 ff.

durchzuführen vermocht hätte, wenn nur diese Handhabe von ihm festgehalten worden wäre, das zu zeigen ist unsere Aufgabe.

Die Natur hat eine Licht- oder Tagesseite und eine Schatten- oder Nachtseite. Dem bildenden Künstler kehrt sich zumeist nur jene zu, dem Dichter in seinen tragischen Motiven vorwiegend diese. Solange der Geist des Menschen sich nur als dienendes Organ jener „inneren Schöpfungskraft“ fühlt, von der unser Dichter in dem naturseligen „Abendlied“ des bildenden Künstlers ersehnt, dass sie „durch seinen Sinn erschölle, dass eine Bildung voller Saft aus seinen Fingern quölle“, solange ist ihm die Nachtseite der Natur verhüllt. Da genügt ihm das grosse „Schauspiel“, das sie vor ihm und in ihm „aufführt“, und seine Stimmung gleicht der erquickenden Ruhe des sinkenden Tages.

Ich zittre nur, ich stottre nur,
Und kann es doch nicht lassen;
Ich fühl', ich kenne dich, Natur,
Und so muss ich dich fassen . . .

Wie sehn' ich mich, Natur, nach dir,
Dich treu und lieb zu fühlen!
Ein lust'ger Springbrunn, wirst du mir
Aus tausend Röhren spielen.

Wirst alle meine Kräfte mir
In meinem Sinn erheitern,
Und dieses enge Dasein mir
Zur Ewigkeit erweitern.

Etwas von dieser Stimmung, die bei dem jungen Goethe im achten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts allmälich zur Alleinherrschaft durchdrang, ist nicht nur in den späteren Monolog Fausts in „Wald und Höhle“, wo wir schon dem abgeklärten Geiste der „Iphigenie“ begegnen, sondern schon in

die älteste Scene seines Faust übergegangen, wo der Naturschwärmer sich an die Stelle des Geisterbeschwörers drängt; allein zur Idee des Dramas hat diese Stimmung nur die allgemeine Beziehung des innigen Natursinns, der ja eine der psychologischen Voraussetzungen der auf die Magie gestellten Geistesrichtung Fausts bildet. Seine herrschende Stimmung der Natur gegenüber ist vielmehr die eines geheimen, zur Ausgleichung drängenden tragischen Conflikts mit ihr, eines Conflikts wie er, wenn auch nur oberflächlich, in den oben angeführten Stellen in Werthers Leiden zum Ausdrucke gekommen. Dort ist es die zerstörende Gewalt der Natur, die in ihrer Schonungslosigkeit den gänzlichen Mangel des Ethos in ihr, die Abwesenheit jener „himmlischen Mächte“ verräth, unter deren Einflusse der Mensch sich allererst als Geist erfasst. Aber auch sofern diese zerstörende Gewalt der Natur sich der Betrachtung nur als die Kehrseite ihrer schaffenden Macht, sofern der Tod nur als „ihr Kunstgriff viel Leben zu haben“ (Aphorismen von 1780) sich darstellt, bleibt der sittliche Aufruhr des Gemüths gegen ihre gefühllose, unerbittliche Nothwendigkeit als gegen ein dem erkennenden Geiste anstössiges Räthsel ungeweckt, oder er wird doch leicht beschwichtigt; denn die Nachtseite der Natur wird hier noch — wie es ihr geziemt — vor dem Geiste im Verborgenen gehalten, dem Leben dienstbar, aber unzugänglich; es sei denn auf dessen Gefahr, indem die Entblössung der Wurzel, als des Grundes eines Gewächses, seine Entgründung und sein zu Grunde Gehen zur Folge hat. Deshalb ist diese Nachtseite der Natur oder ihr Wurzelleben das eigentliche *secretum tegendum,* das Schöpfungsgeheimniss, das den Uebergang der ungeschiedenen

Zeugungspotenzen oder Naturgestalten in den Generationsstreit verhüllt.

Die Widersprüche zwischen den verschiedenen Begriffen, die wir uns von der „Natur“ machen, erklären sich aus deren Vielbezogenheit: die Natur ist nichts Einfaches, sondern ein Mannichfaltiges. Sie ist als eingeborene Beschaffenheit einer Existenz sowohl das Substrat, der verborgene Grund (τὸ ὑπο κείμενον Arist.) als auch der Inbegriff der Manifestationen jedes Daseienden, sowohl Wurzel als Krone des Lebensbaums — beides aber doch nur an dem Wesen, das diese seine Natur hat; also nicht so, dass die Dinge selbst nichts als Natur wären, wie der Naturalist wähnt. Sie sind nämlich auch Geist, und zwar hat das niedrigste Wesen so gut wie das höchste beides, nur auf andere Art und in anderem Verhältnisse; denn man darf die Natur nicht mit deren Unterart, der Materie, und den Geist nicht mit dessen Selbstbewusstsein verwechseln: es gibt auch immaterielle Natur und selbstlosen d. i. geliehenen Geist. Schon hieraus folgt, dass die Natur zwar an und für sich nicht die Eigenschaft des Geistes hat, gut oder böse zu sein, dass sie aber gleichwohl mit dieser Eigenschaft des Geistes in verhängnissvollem Zusammenhange steht. Als Grund (Mutterboden und Wurzel) eines Dings ist sie diesem gegenüber geschlossen und verborgen zu halten, und auch als Inbegriff der Eigenschaften eines Dings dient sie nur seiner Offenbarung und findet sie nur in dieser Dienstbarkeit ihre Herrlichkeit — ihren Bann und Zauber.

Ein Wesen, das seine Natur hat — im Gegensatze zum Unwesen, dem Bösen, hält diese seine Natur, von der es getragen ist, unter sich, und zwar

das intelligente Wesen bewusster Weise. Hierauf beruht seine Integrität und Gesundheit. Diese Herrschaft über seine Natur eignet dem höchsten Wesen absolut, der Creatur nur relativ, insofern diese selbst wieder von einer ihr höheren Natur beherrscht wird. Die Vollkommenheit des höchsten Wesens hat die absolute Freiheit von seiner ewigen Natur zur Voraussetzung. Gott ist nicht als naturlos, nicht als ohne eigne Natur zu denken, sondern als naturfrei; er hat seine ewige Natur in absoluter Machtvollkommenheit unter sich, wie das Licht die Flamme, seine Herrlichkeit durch sie und über ihr manifestirend. In dieser Naturfreiheit ist das verzehrende Feuer der im wechselseitigen Widerstreit entbrannten Naturmächte (Naturgestalten) zur leuchtenden und wärmenden Lebensflamme erhoben. Dagegen hängt sich der naturlos gewordene, unter seine Natur gefallene böse Geist an die Natur als desorganisirende Aktion in ihr. Dieser durch den menschlichen Willen vermittelte Missbrauch der Natur, der allem Glauben an die „schwarze Magie“ zu Grunde liegt, ist zwar an und für sich noch keine Zaubereisünde; diese schöpft aber nicht nur ihre Nahrung aus dem irrgeleiteten Erkenntniss- und Zeugungstriebe, sondern wie bei allem effektiven Wollen die Natur im Spiele sein muss und zuhöchst bei der auf die Dienstbarmachung der schöpferischen Kräfte, auf die Oeffnung des *centrum naturae* gerichteten magischen Praxis, so ist diese zugleich der äusserste Missbrauch der Natur, weshalb auch, wie Baader bemerkt, in der h. Schrift der Begriff der effectiven Sünde mit dem der Zauberei zusammenfällt.

Wie überall, wo es zu einem lebendigen Produkte kommen soll, die Verbindung zweier einander

polarisch entgegengesetzter Potenzen erfordert ist, die sich beide gegeneinander selbst depotenziren müssen, so zeigt sich auch im sog. Anfange der Natur, im Wurzelleben dieser Gegensatz als Doppelwurzel, als ernährendes und als verzehrendes Princip, in deren gegenseitiger Einergebung (Intussusception) oder Vermählung eben das Leben seinen Ursprung nimmt. Dieses Gesetz des Lebens aber ist zu erkennen als ein von oben gegebenes, mithin als ein Gebendes, Setzendes, Tragendes und Erhaltendes, das den magischen Kreis schliesst, in dem die Creatur ihren Bestand hat (gleichsam gerinnt oder gesteht, woher das in den Eisenhütten gebräuchlich gewesene „Natur-annehmen"). Jeder Versuch der Spekulation, diesen Schöpfungsakt zu construiren d. h. diesen Kreis zu öffnen, muss als Ktisiomorphismus (Nachäffung der Schöpfung) nothwendig fehlschlagen, weil die Creatur, wie sie durch die Schliessung dieses Kreises um sie erst wird, mit dessen Wiederöffnung verschwindet.*)

Die Bestimmung der Creatur ist, beständig unter den Augen ihres schöpferischen Princips bleibend sich zu manifestiren, nicht, zu diesem aufsteigend, es zu enthüllen. Jenes Unaussprechliche und Unzugängliche, das für die Creatur niemals „Ereigniss" werden darf, ist in Wahrheit d. h. als Urbild der schaffende Spiegel, nach dem Faust in der Disputationsscene der Paralipomena fragt, und die originale Zauberei, von der die menschliche nur die in niedrigerer Sphäre versuchte Copie ist, geht auf das Herabziehen, auf das unmittelbare Habhaftwerden dieses schöpferischen Urbildes, das sich im normalen Er-

*) Baader, Werke V S. 12.

kenntniss- und Zeugungstriebe der Creatur nur vermittelt, im Abbilde, als blosse Erscheinung darbietet. Beide Triebe stehen nicht nur in reeller Analogie zueinander, sondern sind in ihrem Grunde sogar eins: beide enthalten die zwei Factoren der Zeugung, sind doppelgeschlechtig, wie denn auch, nach Baader, die ewige Liebe als androgyn gedacht werden muss: „Als väterliche nämlich ist sie die hervorbringende, die innere Fülle gebende, belebende und beleibende; als mütterliche ist sie die gestaltende, offenbarende expandirende und Hülle gebende.*) So sehen wir in der Elementarregion die beseelende Thätigkeit, das Feuer oder die Hitze, im Normalzustand ihre Basis, das Finsterelement, der bauenden, gestaltenden Thätigkeit, dem Licht übergeben, damit solche vom Lichte getheilt, occult gehalten werde und in ihrer Entselbstigung sich in der Verselbstigung erhalte; die Hitze aber hiemit von ihrer Basis befreit werde und bleibe, sowie das Licht seine Basis, die Kälte der beseelenden Thätigkeit gleichfalls zur Zertheilung oder zur Occultation gibt und lässt. Dadurch vermögen beide Thätigkeiten in ein gemeinsames Product einzugehen und von diesem wieder in sich zurückzugehen, und besteht der freie Kreislauf des Lebens zwischen beiden Thätigkeiten als Ein- und Ausgang. Denn es hilft auf solche Weise, wie diess noch in den tiefsten Regionen des Lebens bemerklich ist, die Hitze dem Lichte von der Kälte, das Licht der Hitze von der Finsterniss, und beide vermögen erst in dieser wechselseitigen Befreiung, deren Sieges-

---

*) Man vergleiche hiezu, was Goethe über die concentrirende und expandirende Funktion bei der Schöpfung in seiner jugendlichen Kosmogonie erörtert: Wahrheit und Dichtung Buch 8.

beute eben das Erzeugte ist, in Vermählung einzugehen.“ *)

Diesem positiven Vermittlungsprozesse begegnen wir gleicher Weise in der Zeugungslust wie in der Erkenntnisslust. „Das Streben oder Imaginiren des Höheren gegen und in das Niedrigere, dieses zu ergründen d. h. ihm Grund und Träger zu sein, wie die Sonne die Erde begründet, und der Mann das Weib, es zu erfassen und ihm innerlich zu werden, ist nur das Streben des Höheren sich mit dem Niedrigeren und durch dieses zu verherrlichen und zu umkleiden. Und diesem aktiven Imaginiren des Höheren sehen wir überall ein passives des Niedrigeren entsprechen, welches jenem helfend und dienend ententgegentritt, wo das Niedrigere auch nur die geringste Spontaneïtät zu äussern vermag. Dieser Geist und dieses Fleisch gelüsten dann nie wider einander sondern stets nur zu einander, und wo wir einen Geist und ein Fleisch wider einander gelüstend finden, da zeugt diess überall von Mésalliance und Ehebruch, indem sie nur darum wider einander oder von einander streben weil sie ursprünglich auch nicht zusammen gehören, und eben darum auch nicht fructificiren, und der Geist nur nach einem andern Geiste und dessen Fleische, das Fleisch nur nach einem andern Fleische und dessen Geist gelüstet. Der Geist ist *actu* selbst überall nichts als Sucht nach seinem Fleisch, in dem er sich finde, empfinde, in dem er aufgehe in Freude des Wachsthums, durch das er sich bildend und gestaltend verherrliche; und das Fleisch ist überall nichts als Sehnen und Gelüst nach seinem Geist, damit er es belebe, durchdringend sich in ihm

*) Baader, Werke X S. 328.

offenbare und es so in und zu sich erhebe. Alles was da lebt und leibet, geht aus dieser Androgynenlust hervor, sie ist die geheime undurchdringliche magische Werkstätte alles Lebens,*) das geheime Ehebett, dessen Rein- und Unbefleckterhaltung das selige, gesunde, dessen Verunreinigung das unselige, kranke Leben gebiert." Denn — und hier begegnen wir der Faustidee — „jenem positiven Vermittlungsprozesse entspricht ein negativer, nämlich: wenn das seiner Natur nach Niedrigere, welches seinem Höheren nur als Organ der Offenbarung und Verherrlichung dienen, dieses Höhere in sich erheben und auf- oder emporgehen lassen soll, solches sich zu unterwerfen, gleichsam sich zum Weibe zu machen, über ihm oder in ihm sich zu erheben, in ihm aufzugehen, dieses Höhere also ergründen wollend sich zu bilden und zu gestalten strebt, anstatt sich von ihm bilden und gestalten zu lassen; oder aber wenn umgekehrt das seiner Natur nach Höhere seinem Niedrigeren sich unterwirft, gleichsam als Weib hingibt, so dass also beide Verirrungen zusammen damit bezeichnet werden können, dass ein zum Dienen und Herrschen — jenes aufwärts, dieses abwärts —, zum Gebildet- oder Gestaltetwerden und zum Bilden oder Gestalten, zum Empfangen und Zeugen, zum Erkanntwerden und Erkennen zugleich geschaffenes Wesen, aktiv und also sich verschliessend, verdrängend gegen sein Höheres und passiv gegen sein Niedrigeres imaginirt oder gelüstet." **)

*) So sagt Swedenborg (*De coelo et ej. mirab. et de inferno* § 384): aller Lustreiz im Zwischenzustande des „Geisterreichs" sowie im Definitivum des „Himmels" und der „Hölle" sei die Lust der ehelichen Liebe und die Lust des Ehebruchs. Ebendaher empfängt auch die Liebe Fausts, wie wir sehen werden, ihre richtige Beleuchtung.

**) Baader, Werke I, S. 45 ff.

Wie der dunkle Grund der Natur, das in Temperatur gehaltene Chaos der Elemente die positive Vermittlung des Lebens bedingt, und deren Aufstörung die Natur in Unnatur aufgehen lässt, so zeigt sich also die (von Faust angestrebte) magische Erkenntniss der Natur auf das Eindringen in diese verschlossen gehaltene geheime Werkstätte der Zeugungskräfte gerichtet, auf die Enthüllung und Entblössung der verdeckten Wurzel des Lebens, auf die anormale Oeffnung und Manifestation der verschleierten Samenkraft, die deren Entkräftung und den Verderb des Lebendigen, dem sie zur Entstehung dient, zur nothwendigen Folge hat. Die Imagination geht bei dieser auf eine gesetzwidrige Selbstgebährungs- und Fortpflanzungslust gerichteten selbstischen Erregung der Feuerseele (nach Jac. Böhmes Lehre) auf ein Sichfassenwollen in jener Werkstatt der Natur (welche die alten Naturphilosophen deren Matrix nennen), indem sich die Einbildungskraft des Geschöpfs aus dem geistigen Lichtbilde in das Finsterbild des Geistes zur Unnatur oder, im Missbrauche der Natur, in sein Thierbild verirrt. „Die beiden einigen Elemente der Liebe, Erhabenheit und Demuth treten bei dieser Verirrung des Erkenntniss- und Zeugungstriebes als Hoffart und Niedertracht auseinander“ (Baader). Das ist „des Pudels Kern“ bei dieser frevelhaften Intimation der Natur. Als das Herauskehren des ewig verdeckt und geschlossen zu Haltenden ist diese Intimation, anschaulich gemacht, ein Geistercitiren und Geisterbannen, indem das Geschöpf gleichsam den Schöpfer herausfordert und zur Erscheinung zwingt:

Du musst! du musst! und kostet' es mein Leben!

Diesen Gang muss also Faust gehen, nachdem er

sich „der Magie ergeben,“ obwohl der Dichter das an sich schwierige Problem sich noch besonders dadurch erschwert hat, dass er dessen ethische Tiefe beharrlich unterschätzte.

Titanenübermuth und Satyrkitzel in ihren sittlichen Consequenzen zu würdigen, dazu hatte dem jungen Goethe sein eigenes Leben bereits die Mittel reichlich an die Hand gegeben; aber zur vollkommenen künstlerischen Verwerthung dieser Schätzung im Dienste seiner Faustidee war und blieb er allzusehr in den Vorurtheilen der Aufklärungsepoche befangen. Wie der das göttliche Feuer raubende Prometheus in der antiken Tragödie, so stellte sich der Geisterbeschwörer Faust dem modernen Dichter mehr als Held denn als Frevler dar. Diess kann nicht verkannt werden, und dem entsprechend stand der Ansatz zur Entwicklung der Haupthandlung in der ersten Beschwörungsscene mit der eigentlichen Faustidee noch in keiner organischen Verbindung; das „Fragment“ musste abbrechen und eine klaffende Lücke gerade an dem Punkte offenlassen, wo der Uebergang zu dieser Idee zu machen war, nämlich bei der Aufgabe: den Eintritt des Mephistopheles, als eines Dämons der höllischen Magie, in die Handlung zu motiviren und mit der Beschwörung des Erdgeistes in ursächlichen Zusammenhang zu bringen. Denn der Ausweg, dass der Erdgeist den Mephistopheles dem Helden als „Gefährten“ beigegeben habe, erschien so äusserlich und willkürlich, dass ihn der Dichter nachmals, bei der Wiederaufnahme des Werks und Ausführung des neuen „Planes“ nicht weiter verfolgte; freilich um einen von seiner ursprünglichen Idee geradezu abführenden Irrweg zu betreten, wonach ein Vorspiel „im Himmel“ gar vom „Herrn“ der Heer-

schaaren, dem heiligen Gott selbst dieses „Ungeheuer,“ diese „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“ der alten Dichtung, nach einer verfehlten Analogie aus dem Buche Hiob, dem Helden als wohlthätiges Geistesferment zugesellt werden lässt. Dass diese der alten Dichtung untergeschobene Pseudoïdee des Prologs, nebst dem ganzen zweiten Theil, als die natürliche Entfaltung der ursprünglichen Conception anerkannt wird, und zwar bei stetigem Wachsthum der Zuversicht bis auf den heutigen Tag, so dass dieser Goethische Faust bei den jüngeren Auslegern geradezu als Normaltypus des „wahren und ganzen Menschen,“ ja der Menschheit in allgemeiner Geltung steht — diess ist wohl das stärkste Beispiel der Gewaltherrschaft, die die Autorität des Genies über die Vorstellungen seiner Landsgenossen zu üben vermag. Bei den Ausländern nämlich wird ihm eine solche nie gelingen, wie denn erst vor einigen Jahren der Versuch, diesen „Typus der vollen Menschlichkeit“ durch die Faustaufführungen den Engländern plausibel zu machen, gründlich missglückt ist. Wir kommen bei der Beleuchtung der Liebesscenen darauf zurück. Nichtsdestoweniger dürfen ja müssen wir die der alten Dichtung angehörige erste Beschwörungsscene ihrem Inhalte nach zu den mit der Idee der Dichtung in unmittelbarem Zusammenhange stehenden Scenen zählen.

2.

Die Geisterbeschwörungen.

Der Faustsage entsprechend hätte die Beschwörung des bösen Geistes selbst, als vollbewusster Frevel, als gewollter Abfall von Gott, die Handlung eröffnen müssen; diese unverhüllte Entgegensetzung widerstrebte dem Dichter schon umdeswillen, weil er die Personification des Bösen in der überlieferten Gestalt seinem modernen Vorstellungskreise nicht einbilden konnte. Es trat ihm deshalb der ethische Gesichtspunkt gegen den naturphilosophischen und ästhetischen von Anfang an dergestalt zurück, dass zwar der Versuch Fausts, sich die verborgenen Kräfte der Natur zugänglich und dienstbar zu machen, nicht etwa als ein sittlich indifferenter sich darstellt, vielmehr von dem Helden ausdrücklich als hochgefährliche Vermessenheit erkannt wird — „fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel" — dass aber die sittlichen Voraussetzungen und Consequenzen dieser Magie erst mittelbar und hinterher, aus dem Verlaufe der Handlung ins Bewusstsein des Handelnden fallen. Diess wäre an und für sich und abgesehen von den psychologisch geradezu unmöglichen Widersprüchen einiger späteren Zuthaten, mit der Idee der Faustsage

umsoweniger unverträglich, als die versuchenden Mächte sich überhaupt nicht als das einführen was sie sind sondern verlarvt und verkleidet; aber die Schwierigkeit der Exposition der Faustidee wurde infolge dessen erhöht, weil sich dem Dichter, in dessen Begriffswelt sich das Böse zumeist nur negativ (als Geist der Verneinung) darstellte, der Irrthum einer der Natur als solcher anhaftenden constitutiven Verkehrtheit nahelegte, entsprechend der Insinuation des Mephistopheles, dass „Alles, was entsteht, werth ist, dass es zu Grunde geht"; anstatt dass er sich von der Einsicht hätte leiten lassen, die er im zweiten Theil, und zwar nicht im pfäffisch naturscheuen Sinne des Kanzlers, dem Mephistopheles in den Mund legt:

— Natur sei, wie sie sei,
's ist Ehrenpunkt: der Teufel war dabei!

Das in der intelligenten Creatur aufgekommene Böse nämlich war die Veranlassung zur Schöpfung der materiellen Natur gegen die zerstörende Macht des verderbten creatürlichen Willens. Die nichtintelligente Creatur nimmt an dieser Macht insofern Antheil als jener göttliche Fluch über diese Macht sie mitbetroffen, als sie jenen Fluch mitzutragen und zu dulden und ihre Erlösung davon auch nur von dem guten Willen der intelligenten Creatur zu erwarten hat, wie diess Goethes intuitiver Erkenntniss nicht entging, wenn er irgendwo das Geständniss ablegt: dass ihm zuweilen Nachts, wenn er allein in freier Natur dastehe, die Natur wie ein nach Erlösung schmachtender Geist vorkomme.

Wenn hiernach Fausts Geisterbannung auf das „Enthüllen" der, auf gewöhnlichem Wege unerkennbaren „Kräfte der Natur" und zwar zuvörderst in

ihrer kosmischen Totalität, in der „Alles sich zum Ganzen webt“, gerichtet erscheint, so bestätigt er hierbei doch sofort, dass sein „Wissensdrang“ nicht auf das blosse Anschauen, sondern aufs leibhaftige Erfassen, aufs Erleben oder, in die Sprache der Magie übersetzt, auf das Bannen dieser Kräfte geht; während alle bloss theoretische und als solche unvollendete Erkenntniss nur eine Verbildlichung ihres Gegenstandes, eine blosse Spiegelung ohne effektive Mittheilung des Wesens und insofern noch unbefriedigend ist. Diese Verbildlichung geschieht, wie in unserer Scene, durch eine Bezeichnung des Gegenstandes, durch Gestaltung und Bindung seines Begriffs als Figur, im Spiegel des Geistes. An solchem „Zeichen“ haftet sodann in der magischen Praxis der Gegenstand dergestalt, dass das blosse Anschauen des Zeichens den Gegenstand selbst zur Anschauung bringt. Diese Bezeichnung und die durch den Anblick des Zeichens bewirkte Veranschaulichung des Objekts sind insofern magischer Art, als sie nicht äusserlich, auf mechanischem, sondern innerlich auf geistig dynamischem Wege d. h. durch Imagination entstehen und wirksam werden. Da dieser Vorgang, bei dem es zur wirklichen Anschauung kommt, und nicht beim „trocknen Sinnen“ d. i. beim discursiven Erkennen*) bleibt, nach dem, was früher von dem Wesen der Imagination gesagt worden ist, die Erregung des Willens zur nothwendigen Voraussetzung hat, so begreift es sich, wie schon das blosse „Schauspiel“ des Makrokosmus eine Lebens-

*) Dieses wird von Goethe persiflirt, indem er sagt, dass Adam doch wohl durch einen blossen vernünftigen Discurs hätte propagiren können.

steigerung des schauenden Subjekts zur Folge haben muss:

Ha, welche Wonne fliesst in diesem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!
Ich fühle junges, heilges Lebensglück
Neuglühend mir durch Nerv und Adern rinnen.
War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
Die mir das innre Toben stillen,
Das arme Herz mit Freude füllen
Und mit geheimnissvollem Trieb
Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?
Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!
Ich schau in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

Allein eben diese die Egoität erregende Steigerung des Lebens entzündet die Begierde ohne sie zu befriedigen; denn um eine solche entzündete Begierde (nach Oeffnung der geheimen Werkstatt der Natur) handelt es sich, nicht um „reinen Wissensdrang“; weshalb der ästhetische Anstoss an dem „ekelhaften“ Fassenwollen der Brüste der Natur nur die Unfähigkeit der Ausleger nicht eine Geschmacksverirrung des Dichters verräth.

Faust richtet deshalb diese Begierde auf Imagination einer ihm näher liegenden Sphäre, auf Imagination der irdischen Natur, auf die Citirung des „Geistes der Erde.“ Ein Weiteres nämlich als eben die irdische Natur soll nach der ursprünglichen Vorstellung des Dichters dieser Geist offenbar nicht personificiren, und es ist fruchtlose Mühe der Interpreten, das besondere Wesen dieses „Erdgeistes“ zu eruiren, ihn mit dem Archäus der Orphiker, dem Spiritus *mundi,* dem *mundus elementaris* und was dessen mehr ist, in Einklang zu bringen, gleichwie es willkürlich ist, den Makrokomus unseres Faust mit dem der Kabbalisten in Parallele zu setzen. Die Versuchung freilich zu solchen Ausdeutungen wird immer wieder

an den Leser herantreten, weil der Dichter hier mit der begrifflichen Entwicklung seiner Conception zu keinem Abschlusse gekommen ist, sondern sich mit leichten Umrissen begnügt hat. Der Schwerpunkt der Scene liegt aber auch, wie selbst die flachste Auslegung herausgefunden hat, nicht in dem „Zauberapparat“, wozu diese Geister sammt ihren Zeichen gehören, sondern in dem „tiefen innerlichen Drang, mit welchem Faust sich zu denselben gezogen fühlt“ (Düntzer). Wie der Dichter seinen Erdgeist etwa gedacht und verwendet haben könnte, aber nicht gedacht und verwendet hat, darüber belehrt beispielsweise eine bemerkenswerthe Hinweisung M. Riegers*), wonach dieser Geist seinem Wirken gemäss, das in der Erbauung der Organismen und des Gesammtorganismus der irdischen Natur durch wechselnde Verbindung und Zersetzung der Elemente bestehe, ohne Licht und Liebe sei, sich in einem Kreislauf ohne Ziel bewegend und sich in Gebähren und Verzehren erschöpfend, wie diess der junge Goethe in der auch von Rieger citirten Stelle in Werthers Leiden (S. 127 oben) als das Erschreckliche, als das Unwesen am Wesen der Natur schildere. Diesem Geiste sei der aus Erde gemachte Mensch verwandt; aber der Mensch als vernünftige Creatur sei zugleich der Gottheit, bei der allein wahres Leben sei, verwandt, und wenn er nun bei jenem licht- und lieblosen Geiste suche, was ihm Gott versagt habe, nämlich die Macht seine ihm gesetzte Schranke in der Erfassung der Natur zu überschreiten, so werde er offenbar, auch ohne es bewusst zu wollen, wie diess bei Goethes Faust der Fall sei, sich von Gott

*) Goethes Faust nach seinem religiösen Gehalte. Heidelberg 1881.

scheiden. Diesen verhängnissvollen Schritt thue Faust, indem er den Erdgeist beschwöre. Der Dichter lasse Faust mit der an sich sittlich neutralen Macht des Erdgeistes eine Verbindung suchen, von der er sich Erhöhung seiner Kräfte, Erweiterung der Schranken seiner Persönlichkeit verspreche. Allein abgesehen davon, dass der als „glühend Leben der Gottheit lebendiges Kleid“ wirkende Geist nicht in solcher Entgegensetzung gegen den Geist Gottes gedacht ist, dass er, wie Rieger sagt, „keinen Theil hat an dem was wirklich Leben heisst“, so darf man auch nicht sagen, dass Fausts Prätension, kraft seiner Gottähnlichkeit dem Erdgeiste an Wesen und Würde nicht nur gleich sondern über ihm zu stehen, diesen Geist, im Sinne des Dichters, mit dem „finsteren Naturgrunde, in welchem das Böse seine Wurzel hat“ *), vermische, so dass die Hingabe Fausts an den Erdgeist, indem er „ganz Natur und nur Natur“ sein wolle, ein unbewusster Abfall von Gott sei. Denn einmal gibt ja Rieger selbst zu, dass der Erdgeist als eine sittlich neutrale Macht gedacht sei, und sodann ist ein Abfall vom Guten, ein Hinfall an das Böse ohne Bewusstsein von diesem ethischen Vorgange überhaupt nicht construirbar. Zudem aber hat es mit dieser Hingabe Fausts an den Erdgeist seine besondere Bewandniss. Die Versicherung:

Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben

erhält ihre Deutung durch die unmittelbar darauf folgende Forderung:

---

*) Diess wird hier von Rieger nur beiläufig und ohne weitere Begründung beigebracht. Die Wurzel des Bösen liegt vielmehr im bewussten Willen; während allerdings gerade die specifische faustische Entzündung der Begierde von der Imagination in den finsteren Naturgrund und von dem „nur Natur sein wollen“ ausgeht.

Du musst, du musst, und kostet' es mein Leben!

Es ist keine Rede davon, dass er seinen Willen dem Willen des Geistes „hingeben“ wolle im wahren Sinne; nein, seinen eigenen Willen, des Grundes der Natur, in die er sich vergafft hat, mächtig zu werden, vermisst er sich um jeden Preis durchzusetzen. Er will in effektiven Verkehr treten mit dem Geiste, der ihm die „Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt, dahin die welke Brust sich drängt“ erschliessen soll, d. h. er strebt eine Kraftsteigerung an, die nicht auf Inhalt und Zweck der Bethätigung, sondern lediglich auf Sättigung des in ihm als mildes Feuer zum Ausbruch kommenden Naturprincips gerichtet ist Es ist mit anderen (Schopenhauers) Worten, „die Bejahung des Willens“ als der entzündeten Begierde, die im natürlichen Leben als solchem seine Befriedigung sucht, wennschon in ungemessener Steigerung:

Schon fühl' ich meine Kräfte höher,
Schon glüh' ich wie von neuem Wein.
Ich fühle Muth mich in die Welt zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herumzuschlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen“—

ganz wie der Erdgeist selbst:

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben!

Was er weiter von sich sagt:

So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid —

beweist nur, wie der junge Goethe diess Leben der

Natur mit dem Leben Gottes identificirt, ohne dass von dieser Identificirung weiter Gebrauch gemacht wird. Inhalt und Zweck dieses Lebens bleiben ganz ausser Rechnung. An der berühmten Stelle, wo das Fragment von 1790 abbrach, wiederholt Faust, auf dem Gipfel der Hoffart angelangt, und nachdem er versichert hat, dass sein Busen „vom Wissensdrang geheilt“ sei, den nämlichen Ausdruck der Begierde nach ungemessener Lebenssteigerung:

Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst geniessen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.

Auch hier sind die Worte „mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen“ nur insoweit mit dem Aufgeben des Wissensdrangs vereinbar, als dieser Faust nicht aufgehört hat, die Enthüllung und Erschöpfung des Naturlebens anzustreben, ohne dass er den sittlichen und intellektuellen Werth dieser Bethätigung seines Erkenntniss- und Zeugungstriebes nach einem inhaltlich höheren Maasstabe zu ermessen versuchte. Gleichermaassen hält der Dichter diesen Faustcharakter noch im Prolog aufrecht, wo es heisst:

Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

Wenn Mephistopheles dazu vorausschickt: „nicht irdisch ist des Thoren Trank noch Speise“ so bezeichnet er damit freilich das Ueberschreitenwollen der gemeinen Schranken des Lebens, worin die meisten Menschen, ohne oder auch mit grossen Leidenschaften, sich bewegen; keineswegs aber ist damit

ein ethisches Ziel des unersättlichen Strebens angezeigt, ja nicht einmal ein ästhetisches: denn „die schönsten Sterne“, die Faust vom Himmel fordert, sind in gleicher Weise wie „jede höchste Lust“, die er „von der Erde“ fordert, nur als Mittel zu der allein erstrebten „Befriedigung der tiefbewegten Brust“ zu fassen, einer Befriedigung, die durchaus nur dem Naturleben angehört. In dieses ist, wie auch Rieger erkannt hat, Fausts Geist ganz und gar versenkt, in das verborgene Princip dieses Naturlebens imaginirt sein Wille. Abstrahirt man von dieser Imagination in den dunkeln Grund der Natur, so bleibt von dem Goethischen Faust der ursprünglichen Conception nichts übrig als „jenes Ueberwachsen der genialischen Empfindsamkeit, das von keiner Grenze der Empfindungsfähigkeit wissen will, jenes Hinausdrängen über die Naturschranken des Individuums, dessen Befriedigung Faust beim Erdgeiste sucht“ (Rieger). Aber eben diese verwerfliche Begierde nach Steigerung der Empfindungsfähigkeit ist ja nichts Anderes als der vulgäre, oberflächliche Ausdruck für unseren Begriff der Magie Fausts, sofern die Natur gerade das ist, was in Goethes „Faust“ Wille, Herz, Brust, Gefühl heisst, das, was er in seiner Unmittelbarkeit, in seinem Princip, in seinem „Samen“, in seiner Wurzel zu ergreifen hofft, wenn er ausruft:

Ha, wie's in meinem Herzen reisst!
Zu neuen Gefühlen
All meine Sinnen sich erwühlen!

Es gelingt ihm durch die anhaltend gesteigerte Energie der Imagination den Erdgeist zur Erscheinung zu bringen, aber nur das schreckhaft Furchtbare dieser Erscheinung tritt ihm damit ins Bewusstsein. Der unter der steten Lichtflamme des Lebens im

Grunde gehaltene und damit überwundene und versöhnte Widerstreit der Natur-Potenzen ist in seinem Aus- und Aufkommen ein Vernichtungskampf aller gegen alle, nicht etwa nur ein wirres Durcheinander. Aber unser Dichter hat diese „Flammenbildung“ des Erdgeistes, vor der Faust in den Wehruf ausbricht: „ich ertrag' Dich nicht“! sich nicht sowohl als das Chaos geschweige denn als jenen furchtbaren Widerstreit der Naturprincipien oder Naturelemente (den „Anfang der Natur“ nach Jac. Böhme) gedacht, als vielmehr nur als Gesammtbild des Kreislaufs der irdischen Natur, als die personificirte Erscheinung der den „Webstuhl der Zeit“ treibenden Riesenkraft. Mit dieser Vorstellung stimmt ja die Imagination einer dem Menschen als Einzelgeschöpf versagten ungemessenen Lebenssteigerung zusammen, sodass die überwältigende Grösse einer solchen Erscheinung die niederschmetternde Wirkung ausreichend zu erklären scheint. Hat sich nicht Goethe selbst von der Illustration des Erdgeistes in menschlicher Kolossalgestalt befriedigt gefunden. Und doch reicht diese Erklärung weder psychologisch aus, noch entspricht sie dem Fortgang der Handlung, in der die Faustidee, dem Dichter selbst unbewusst, zur Anschauung kommt.

Der Anblick eines geordneten Kreislaufs, sei er der Ausdehnung nach so gigantisch wie immer möglich, wirkt gleich dem des Firmaments nicht schreckhaft sondern erhebend auf das menschliche Gemüth; ja gerade die dem individuellen Leben versagte Grösse und Vollkommenheit der Erscheinung müsste befreiend, erweiternd und bereichernd auf das Gemüth Fausts wirken, nicht niederschmetternd. Der Fortgang der Handlung aber weist das Gegen-

theil einer solchen Wirkung auf. Zwar spricht **Faust** davon, dass durch den Eintritt des Famulus „sein schönstes Glück“ zu nichte werde; allein die „Fülle der Gesichte“, die „Geisterfülle“ hat ihn leer gelassen, man wollte denn den später aus einer völlig veränderten Anschauung hinzugedichteten Monolog in „Wald und Höhle“ zu Hülfe nehmen. Vom kritischen Standpunkt aus wäre diess unstatthaft; denn dieser Monolog zeigt uns zwar in seiner Naturandacht „die dichterische Umgestaltung eines von Goethe selbst erlebten Zustandes“ (Düntzer), aber keine folgerechte Fortsetzung der ursprünglichen Fausthandlung, insbesondere der Beschwörungsscene. Soll diese Handlung in irgend einem Sinne verständlich sein, so muss sie Zusammenhang haben. Sollen die Scenen des „Fragments“ Theile eines Ganzen, einer einheitlichen Conception sein, die nur der Verbindungsglieder entbehren, so muss auch die Beschwörung und Erscheinung des Erdgeistes mit diesem Ganzen zusammenhängen, so darf dieser Erdgeist dem Helden allerdings „nicht umsonst“ d. h. nicht für Nichts und wieder Nichts „sein Angesicht im Feuer zugewendet“ haben. Und das ist in Wahrheit der Fall, sofern die zurückgelassene Leere keine reine Negation ist, sondern sich in Mephistopheles als Position entpuppt. Mit anderen Worten: übrig geblieben ist dem Magier aus dieser Beschwörung die Potenzirung seiner vom Wissensdrang „geheilten“ Hoffart, die danach in Niedertracht umschlägt.

Um diese dem modernen Faustverehrer höchst anstössige Consequenz als die allein richtige zu begreifen, muss man freilich das Fragment von 1790 vorerst ausschliesslich im Auge behalten und die

später vom Dichter durch die Ausfüllung der Lücke mit einer Reihe hochpoetischer, aber der ursprünglichen Conception mehr oder weniger incongruenten Scenen geschaffene Vermittlung einstweilen übersehen. Zur Erklärung des Ergebnisses, dass in der Seele Fausts nicht nur das Dämonische sondern auch das Teuflische Raum gewinnt, dass er mit der Geisterbeschwörung sich in Wirklichkeit dem Bösen ergibt, darf man sich nämlich nicht auf das beschränken, was dem kaum in das Leben getretenen jugendlichen Dichter in Bezug auf die Entstehung und das Wesen des Bösen begrifflich klar geworden war*); denn diese Begriffswelt hätte zur Conception der Faustidee nicht hingereicht. Vielmehr muss man mehr auf die „Erfindung“ d. i. auf die Handlung des Gedichts als auf die diese begleitenden scheinbar erklärenden Definitionen sehen; denn an diesen „gedankenschweren Stellen“ (Vischer) hat die Reflexion grösseren Antheil als die allein

*) Dass Goethe gerade in der Zeit, aus der die frühesten Faustscenen stammen, nichts weniger als eitel Spott und Verachtung für den Glauben an den Teufel gehabt, wie diess nach Düntzers Vorgang Fr. Vischer und die meisten modernen Ausleger des Faust uns vordociren, dafür haben wir ein unverwerfliches Zeugniss in seiner jugendlichen Recension des Traktats von „C. Fr. Bahrdt: Eden d. h. Betrachtungen über das Paradies und die darinnen vorgefallenen Begebenheiten. Frankfurt 1772“, wo der zweiundzwanzigjährige Criticus dem berüchtigten Aufklärer den Kopf folgendermaassen zurechtsetzt: „Auch dieser Traktat will die ganze Lehre der Schrift von dem Teufel wegraisonniren, ein Verfahren, das mit der allgemeinen Auslegungskunst auch des strengsten Denkers streitet; denn wenn je ein Begriff biblisch war, so ist es dieser. Er hängt so sehr mit der Lehre des Morgenländers von der menschlichen Seele, seiner Idee von Moralität, natürlichem Verderben u. s. w. zusammen, wird durch seine Sittensprüche, Allegorien und Dogmata aller Zeiten und Sekten so sehr bestätigt, dass, wenn man auch dem Worte Gottes nicht mehr zugestehen wollte, als jedem anderen menschlichen

maasgebende geniale Intuition des Dichters, wie sie sich, als Ausfluss der concipirten Idee, dem Dichter selbst oft begrifflich ganz unklar, entfaltet. Dass auch diese Entfaltung in unserem Falle dem Genie Goethes nicht vollkommen gelungen ist, ändert nichts an dem Erfordernisse zum richtigen Verständnisse seines Werkes soweit sie gelungen ist. Wer sähe z. B. nicht, dass die Definition, die Mephistopheles von seinem Wesen gibt, er sei

> Ein Theil von jener Kraft,
> Die stets das Böse will und stets das Gute schafft —
> Der Geist, der stets verneint
> Und das mit Recht —

sich mit des Mephistopheles Treiben und dessen Folgen nicht deckt: wie denn ein böser Wille nicht das Gute schaffen kann und die Verneinung des Guten niemals „mit Recht" geschieht. So passt auch die Definition, die Faust im Anfange von dem Zweck seiner Magie gibt:

Buche, man diese Lehre unmöglich daraus verdrängen kann. So viele Stellen der Apostel und Evangelisten gehen davon aus und kehren dahin zurück, dass, wenn es auch nur ein von Christo in seinem Zeitalter vorgefundener Begriff wäre, er doch durch ihn geheiligt und bestätigt worden, und nur allein der Vorsehung ist es vorbehalten zu bestimmen, wie viel Wahrheit sie uns auch hierin hat entdecken oder verhüllen wollen. Wäre ferner die Lehre von einem Teufel ein nicht in der H. Schrift ausdrücklich gelehrter Satz, wäre es dem grossen Haufen nur Vorstellungsart von einem Principio des Uebels, so wäre es schon als ein glücklich gefundener Markstein nicht zu verrücken, — oder wäre er auch nur ein in die trüben Kanäle der Systeme abgeleiteter Satz, der aber von da in den öffentlichen Unterricht geflossen und Katechismusnahrung geworden, so würde er auch von dieser Seite ehrwürdig genug sein, um in ihm nicht die Ruhe und Seelensicherheit so Vieler zu stören, die leicht zu verwunden, aber schwer zu heilen ist." Dass der Recensent sich mit alle dem auf einen ihm selbst fremden Standpunkt gestellt habe, ist die willkürliche Annahme moderner „Goethekenner".

Ob mir durch Geistes Kraft und Mund
Nicht manch Geheimniss würde kund —

zwar auf den Alchymisten, aber nicht auf den „Uebermenschen“ Faust, der „in der Wesen Tiefe“ trachtet, der „die Wahrheit“ sucht, die „im Abgrund wohnt“ (Schiller), der nur das Eine Geheimniss zu entschleiern begehrt, das, aller „Wirkenskraft Samen“ in sich fassend „die Welt im Innersten zusammenhält.“

So bleibt auch die Definition des Erdgeistes hinter der tieferen Intuition des Dichters in unserer Scene zurück. Subjektiv betrachtet ist die Beschwörung dieses Geistes nichts als der vermessene Versuch die Natur zum Redestehen zu zwingen, ein Versuch, der dem Beschwörer gelingt, sofern der Erdgeist ihm wirklich erscheint und Rede steht; dagegen misslingt, sofern er ihn abweisend niederschmettert. Wie nun aber ist dieser Vorgang objektiv zu fassen? Hierüber hat sich der Dichter niemals genügende Rechenschaft gegeben; er hat die Sage mit einer Personification bereichert, die zur Fortleitung der Handlung der Tragödie nur geeignet sein konnte, sofern der tragische Conflikt, in den sich Faust durch die Magie verwickelt, entweder direkt oder indirekt aus dem Wesen dieses Geistes und aus dem mit ihm eröffneten Rapport resultirte. Keine dieser Alternativen trifft zu; denn jeden direkten Verkehr hat der Erdgeist zurückgewiesen und ein indirekter ist zwar in einem der ältesten Bestandtheile des Gedichts, der Scene „Trüber Tag, Feld“ und in dem später entstandenen Monolog Fausts in „Wald ünd Höhle“ postulirt, aber ohne Voraussetzung und ohne Folge; es ist nur ein verlorener Faden im Gewebe der Haupthandlung. Damit er an

dieses und namentlich an die Beschwörung und Erscheinung des Mephistopheles hätte angesponnen werden können, dazu genügte der „der Gottheit lebendiges Kleid“ wirkende Naturgeist nicht; denn es konnte nicht zur Anschauung gebracht werden, wie ein solcher Geist den Geist, der stets verneint, das Böse, in sich enthält und aus sich entlässt.

Mephistopheles führt sich zwar als „ein Theil von jener Kraft“ ein, die stets das Böse will; aber die Faustidee erfordert, den Zusammenhang gerade des Naturgrundes mit dem Bösen irgendwie zur Anschauung zu bringen. Statt dessen werden wir von Mephistopheles nur belehrt, dass es die Finsterniss gewesen sei, die sich das Licht geboren habe, was seiner eigenen posteriorischen und inferiorischen Stellung zum Erdgeiste offenbar wenig entspricht.

Trotz alledem ist unsere Scene als integrirendes Glied der ursprünglichen Conception zu würdigen, und damit diess im Sinne der vorausgehenden und folgenden Handlung geschehe, muss uns gestattet sein, dieser Geisterbeschwörung einen spekulativen Hintergrund zu leihen, welcher der Intuition des Dichters Gedanken subintelligirt, die sich aus dieser Handlung mit ethischer Nothwendigkeit ergeben. Wem diese Gedanken unverständlich sind oder als mystische Phantasmen widerstreben, der setze sich bei der Vorspiegelung des Mephistopheles zur Ruhe:

> In die Traum- und Zaubersphäre
> Sind wir, scheint es, eingegangen.

Denn um die Fausthandlung zu erklären, dazu bedarf es ja keineswegs des Glaubens an diese Zaubersphäre, wohl aber, dass wir ihr eine Seite abgewinnen, von der aus sie tragische Bedeutung anzunehmen

vermag. Auch Goethe, behaupte ich, ist wenigstens intuitiver Weise, als „blinder Seher“, auf diesen Vorstellungskreis eingegangen, als er seine alten Faustscenen sowie die in demselben Kreise versirenden späteren Scenen, namentlich die Hexenküche, die Walpurgisnacht und die Paralipomena dichtete, wobei sich seinem Genius freilich die intellektuelle und ethische Bedeutung der vorgeführten Handlung durch das Medium seiner poetischen Anschauung gebrochen darstellte. Denn, wie Grillparzer in seiner Autobiographie sagt, „die poetische Idee ist nichts anders als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet.“

Wie bereits oben bemerklich gemacht worden ist, haben wir diesen Gedankenkreis in der auf alchymistischem Boden erwachsenen älteren deutschen Naturphilosophie des Zeitalters des historischen Faust zu suchen, namentlich in den Lehren des Paracelsus (den Goethe gelesen) und dessen Schülers Jacob Böhme, der die vorzüglichste Beleuchtung in Baaders Schriften gefunden hat.*)

Ungleich dem Geiste Gottes, der dem Propheten nur „im stillen sanften Sausen“ erschien, erscheint der Erdgeist in der auskommenden Flamme. Die Vulkane hatten diess längst im Grossen demonstrirt, als jener Franziscaner Salpeter, Schwefel und Kohle

*) Die neuere Entdeckung: mit dieser Beleuchtung verhalte es sich ähnlich wie mit der Naturerklärung „der weiland Naturphilosophie“ (womit die Schellingische gemeint ist) setzt an die Stelle des spekulativen Verständnisses ein lediglich litterarhistorisches, an den Schalen des *Philosophus teutonicus* herumknoppernd, statt dessen Kern zu schmecken. Vergl. A. von Harless, Jakob Böhme und die Alchymisten. Berlin 1870.

mischte und die Mörserkeule an die Decke fliegen sah. Darf es wundern, dass das *„Ignis ubique latet“* zur Devise der alten Naturforscher wurde, dass das Sinnen und Trachten der Alchymisten auf die Handhabung (ἐγχείρησις) dieser Feuerwurzel der Natur gerichtet war?

Das Feuer ist nach Jac. Böhme die scheidende Kraft, die Mitte zwischen dem negativen Finsterternar und dem positiven Lichtternar der sieben Naturgestalten oder Momente der Lebensoffenbarung. Diese seine Mittelstellung erklärt seine Doppelfunktion als verzehrendes und zerstörendes, sowie als erleuchtendes und erwärmendes Element. Das Feuer verhält sich zum Lichte wie die Wurzel zur Blume, wonach die Lichttheorie, die Mephistopheles aufstellt, ebenso zweideutig ist wie seine Behauptung:

Hätt' ich mir nicht die Flamme vorbehalten,
Ich hätte nichts Apart's für mich.

Nicht die Finsterniss als solche gebiert Licht und Leben und nicht das Brennen als solches den Tod. Wie aber Leben und Tod in und aus der Begierde (Natur) emporkommen, darin eben liegt zugleich das eigentliche Faustthema und Faustproblem, ohne dessen tieferes Verständniss die ursprüngliche Conception unserer Dichtung nicht zur Anschauung gebracht werden kann.

„Gottes Majestät“, lehrt Jac. Böhme, „würde nicht offenbar ohne das Anziehen der Begierde, es wäre auch kein Licht in göttlicher Kraft, wenn sich nicht die Begierde einzöge, darin der Grund der Finsterniss verstanden wird, welcher sich dann führet bis zu des Feuers Anzündung, allda sich Gott einen zornigen Gott und ein verzehrend Feuer nennt, da die grosse Schiedlichkeit, auch der Tod, das Sterben,

und dann das grosse lautbare creatürliche Leben urständet.“ Diese Selbstanziehung als der „Anfang der Natur“ ist das ewige Mysterium des Schöpfers, worüber Baader sagt: „Jac. Böhme lässt den Ungrund, sich selbst schauend und in seiner stillen Selbstbespiegelungslust sich mit sich erfüllend zwar als Geist in sich aus- und aufgehen, aber sofort mit dem gefundenen Geheimnisse sich mit seiner Sophia (als Augenumschluss) in sich verschliessen. Hier tritt der Begriff des Unaussprechlichen im höchsten Sinn*) ein, weshalb auch Martinez Pasqualis den Gott-Eins von seinen drei Offenbarungen oder Graden der Manifestation unterscheidet, ihn dem gemeinsamen Saft des Lebensbaums (der Gottes- Geistes- und Natur-Region) vergleichend. Er versteht aber mit dieser *unité centre* keineswegs“ — nach Art des Pantheïsmus oder modernen Monismus — „ihr in sich unentwickeltes, nicht expandirtes Sein, sondern sagt, dass dieselbe sich eben mit und durch ihre immanente Selbstexpansion von allem was nicht sie selbst ist, aus- und abschliesst. Deshalb theilt sich das Göttliche nicht absolut und ganz jedem seiner Geschöpfe mit, und man kann sagen, der Creatur könne gleichsam ein Theil Gottes nur offenbar sein, indem der andere ihr occultirt sei. Dieser Selbstabschluss der höchsten Einheit macht es begreiflich, warum uns unser Entstehen in und aus ihr, sowie unser Bestehen durch sie, ein ewiges Geheimniss bleibt, warum, wie Jac. Böhme sagt, die menschliche Creatur nur ihr Gemachtwerden nicht kennt, das allein ihr verborgen bleibt und sonst nichts. Dieses ewige Geheimniss

*) Also ein noch tieferes Geheimniss als das, von dem Paulus im 2. Corintherbriefe 12, 4 schreibt, dass er unaussprechliche, dem Menschen nicht erlaubte Worte gehört habe.

des Wie unseres Entstehens und Fortbestehens ist eben die Basis unserer Bewunderung Gottes und unserer ehrfurchtsvollen Unterwerfung unter ihn als unseren Schöpfer und Erhalter. Die Lust der Creatur, diese Grenze des Wissens zu durchbrechen und ihren Zusammenhang mit ihrer Wesenswurzel zu analysiren, fällt daher mit der Lust zusammen, wie Gott oder als Gott schaffen zu wollen, und verleitet zu einer Zaubereisünde, welche, weil sie in die centrale Region selber einzudringen strebt, auch eine furchtbarere Reaktion hervorrufen muss als jene Wissenslust (des Guten und Bösen) in Adam." Im Gelüsten nach der Erkenntniss dieser Selbstattraktion der höchsten Einheit, dieses *centrum naturae,* als des göttlichen Feuers, fiel nach der Sage Lucifer. In Gott als negative Triplicität stets geschlossen und latent gehalten, dient es dem Leben, während seine Oeffnung dieses in der Wurzel zerstört.

„Was uns in der äusseren Natur als Attraktion begegnet, das begegnet uns in der inneren Natur als Begierde, in der, als gleichfalls einer ersten Hemmung, alle innere Productivität beginnt. Wie dort die Attraktion sofort ein ihr Entgegengesetztes weckt und mit diesem in ein in sich beschlossenes Kreisen (als ein Nichtbleiben- und doch Nicht- von der Stellekönnen) geräth, so finden wir hier denselben Conflikt und dieselbe Rotation wieder, und die Alten haben nicht nur diesen inneren Zwist als der Natur Anfang, als die Wurzel alles Lebens in der Begierde erkannt, sondern auch den eigenen und merkwürdigen Charakter dieses Radicals bereits mit Bestimmtheit angegeben, dem gemäss dieser Anfang der Natur als solcher und sich selbst überlassen noch nichts hervorbringt und, obwohl die Fülle alles Productions-

vermögens mit den Angstschmerzen zur Geburt in sich tragend, doch, sofern er, seiner Bestimmung: immanent oder latent zu bleiben zuwider, erregt, geöffnet, erhoben oder entzündet wird, sich nur als negativ, als saugend, nehmend oder verzehrend kundgibt, als Mangel und Bedürftigkeit oder als Hunger. Zur Latenz bestimmt sollte dieses Princip nämlich in sich verschlossen, Mysterium bleiben, und eben sein in sich Offenbarwerden, Aufgehen oder Zusichselberkommen in der Creatur bezeichnet deren Verderbtheit als Verkehrtheit." *)

„Mag man des Lebens Aufgang von aussen, als Feuer, oder von innen, als Begierde betrachten, so ist es dort wie hier ein Widerspruch (Widerstreit, Brandung) in dem dieser Ausgang wurzelt und aus dem das Leben, als gleichsam ihm zu entfliehen strebend, emporsteigt. Jener Abgrund **) des Lebens ist uns darum in jeder Begierde und in jedem Feuer nahe genug d. h. in jeder feurigen Begierde und in jedem begierigen Feuer. Was die Alten mit ihrem Naturcentrum (dem ersten, gleichsam magischen Lebenscircel) oder Geburtsrad (τροχὸς τῆς γενέσεως: Jac. 3, 6) andeuteten, war nichts anders als jene Rotation. Dieses *centrum naturae* in seiner Aufstörung ist eben jene chaotische Untiefe, aus welcher als dem Bestandlosen, Unsichtigen das Bestehende,

*) Baader, Werke II S. 351. V S. 14 ff.

**) Von seiner Aufdeckung (Enthüllung) ist in Wahrheit jene Warnung des Tauchers vor den Untiefen der Charybdis zu verstehen:

— Der Mensch versuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen!

Denn die Zerr- und Schreckbilder der sichtbaren irdischen Natur sind nur schwache Reflexe der Urbilder dieses Abgrundes.

Sichtbare geschaffen worden und geschaffen wird. Unter demselben ist also nicht die Indifferenz sondern die höchste Differenz (Intemperatur) zu verstehen, durch welche das Leben durchgehen muss, um, sich gliedernd, sich entfalten zu können. Diess ist eben der Sieg und die Seligkeit des Lebendigen, dass es aus dieser feindlichen Region der Widerstände in die der freundlichen Gegenstände durchdringt. Auch mit der normalen Evolution des Lebens ist somit die Sollicitation (der Widerstreit der differentiellen Momente) zur Aufstörung jenes Abgrundes, als dessen wirklicher Entzündung, nothwendig verbunden. Diese Aufstörbarkeit des Lebensabgrundes macht die sogenannte *labilitas* (Versuchbarkeit) jeder ins ewige d. i. vollendete Leben geschaffenen Creatur in ihrem ersten oder sogenannten Unschuldstande aus und ist untrennbar von dem Orgasmus der Schöpfung selbst. Die wirkliche Aufstörung tritt aber nur dann ein, wenn (durch Schuld der Creatur selbst) jene differentiellen Momente sich bis zu einem negativen Integral zu potenziren vermögen." *)

Wenn also der „Erdgeist" seinem Beschwörer als „Flammenbildung" entgegentritt, die diesen als eine furchtbar schreckhafte **) Erscheinung betäubend niederschmettert, so muss man, um der Bedeutung dieses Vorgangs im Sinne des Faustproblems gerecht zu werden, auf die oben beschriebene gefährliche Seite, auf die „Nachtseite" der Natur, auf das

---

*) Baader, Werke II S. 101.

**) In dem Göchhausenschen Manuscript steht: „Der Geist erscheint in der Flamme in widerlicher Gestalt." Durch Streichung dieser Worte ist der ursprüngliche Charakter der „Erscheinung" verwischt worden, offenbar weil die „widerliche Gestalt" nicht mehr zu dem „erhabenen Geist" in „Wald und Höhle" passen wollte.

periculum vitae reflektiren, welches das hoffärtige Gelüsten nach diesem Herauslocken der verborgenen Feuerseele der Welt heraufbeschwört. Und wenn der Beschwörer dieser Flammenbildung gegenüber inmitten seines Schreckens mit der Berufung auf seine Gottesebenbildlichkeit zu trotzen wagt, so beweist er damit nur, dass er den Geist nicht begreift, geschweige denn ihm gleicht, den er sich dienstbar zu machen vermisst. Die nicht zu verkennende Incongruenz dieser Scene mit der Idee der Dichtung liegt in der dramatischen Personification des Naturprincips als eines intelligenten geistigen, während in Wahrheit das die Natur begeistende und begeisternde Princip in Gott und dem in seinem Bilde geschaffenen Menschen gesucht werden muss, weil jenes Naturprincip als die zu Grund gehaltene Basicität die positive Vermittlung des Lebensprozesses bedingt, oder aber die Aufregung dieser Basicität die Natur in Unnatur aufgehen lässt, im verkehrten Willen eines intelligenten Geschöpfs.*) Aber diess hindert gleichwohl nicht, die Erscheinung des Erdgeistes in den Dienst dieser Idee zu stellen, sofern es dabei nur auf die Charakterentwicklung des Beschwörers, auf dessen Drang nach dem Aufgehen der „Seelenkraft" in ihm und auf die Folge der von

*) Baader, Werke X S. 328. „Der aus und in der Natur naturfrei, nicht naturlos, aufgehende Geist hat es in seiner Macht, entweder, vor sich ins Licht imaginirend, dieses in sich zu entzünden oder, zurück in seinen finsteren Naturanfang imaginirend, diesen in sich zum Brennen zu bringen, womit seine Natur ihm zur Unnatur wird, der er anheimfällt. Weil nämlich der ausser Gottes Lichtgeist sich haltende Creaturgeist nicht die Macht der Einung und Regulirung seiner in ihrem Urstande streitigen Naturpotenzen hat, und er zwar von selber dieses *principe colerique* in sich zu öffnen, nicht aber wieder zu schliessen vermag." A. a. O. S. 36.

ihm erstrebten magischen „Unterweisung“ durch die „Natur“ ankommt. Diese Folge ist, wie bereits angedeutet, eine doppelte: nämlich die negative einer moralischen Depression und die positive eines dem Bösen eröffneten Verkehrs. Denn wenn nach unserer ganzen Erörterung die wahre Bedeutung der Beschwörung des Erdgeistes in der Veranschaulichung der mit der falschen Richtung und dem Missbrauche des Erkenntnisstriebes verbundenen Hochgefahr zu finden ist, so hätte jene moralische Depression, die sich im Zusammenstürzen Fausts kundgibt —

Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft —

diesen zur Einsicht in die Verwerflichkeit seiner auf geistige Hoffart gestellten magischen Praxis führen können, einer Selbsterkenntniss, die seinem Charakter widersprochen hätte. Vielmehr sehen wir ihn durch die gemachte Erfahrung nur in dieser Hoffart bestärkt, indem er nur das Versagen seiner Kraft, nur das „grausame“ Zurückgestossensein beklagt, nach anderer (magischer) Hülfe umschauend, noch immer bereit „jenem Drang“ zu gehorchen. Mit anderen Worten: er gibt nunmehr in desperater Wegwerfung seines besseren Selbst der ihm nahegetretenen Versuchung vollends Raum. —

Der Schwierigkeit, die Seelenverfassung Fausts unmittelbar nach dem Verschwinden des Erdgeistes darzustellen, entgeht der Dichter durch eine gewaltsame Unterbrechung der Handlung, durch die Einführung des Famulus, wodurch zugleich die stockende Aktion wieder in Fluss gebracht wird. Die Fortsetzung des Monologs Fausts nach dem Abgange Wagners ist von den Worten an: „Darf eine solche Menschenstimme hier“ ohne Zweifel viel später ge-

dichtet. Sie spricht nicht nur „von jenem sel'gen Augenblick“ der Erscheinung des Erdgeistes, als läge ein längerer Zeitraum dazwischen, sondern die Stimmung ist, wie wir sehen werden, wirklich gänzlich verändert. und das Gemachte des Uebergangs wird durch schleppende Reflexionen verdeckt. Deshalb brach das „Fragment“ von 1790 hier ab. Die Richtung, in welcher der Dichter bei der späteren Fortsetzung seiner Arbeit abirrte, verräth sich deutlich in einer Textänderung, die er an der Stelle, wo der Eintritt Wagners verwünscht wird, vorgenommen hat. Ursprünglich lautete diese Stelle, wie wir aus dem Göchhausenschen Manuscript erfahren:

O Tod! ich kenn's das ist mein Famulus:
Nun werd' ich tiefer tief zu nichte —

ganz entsprechend der geforderten moralischen Depression. die der Verlauf der Beschwörung bedingt; wogegen die Aenderung:

Es wird mein schönstes Glück zu nichte

eine falsche Concession an die veränderte Würdigung des Vorgangs bildet, wonach dessen Schwerpunkt auf den „sel'gen Augenblick“, auf die „Geisterfülle“, die den Beschwörer umgeben, nicht auf das grausame Zurückgestossensein gelegt wird, das doch in dem folgenden Monolog das Motiv zur fortschreitenden Handlung abgibt. Nicht „der trockne Schwärmer“ stört „diese Fülle der Gesichte“, vielmehr war sie bereits gestört, und sein Eintritt konnte die moralische Depression des Beschwörers nur steigern, wie diess in der ursprünglichen Fassung treffend zum Ausdruck gebracht ist. Denn der plötzliche Rückfall in das verhasste Alltagsleben (das „irdische Gewühle“) entrückt ihn ja vollends der verhofften Lebenssteigerung. Wie matt klingt dagegen der „Dank“, mit dem der

Faden der Handlung später wieder aufgenommen wird, der Dank, den Faust „dem ärmlichsten von allen Erdensöhnen“ nachschickt, dass er ihn von der Verzweiflung losgerissen habe; denn diese angebliche Nothhülfe erweist sich ja als gänzlich illusorisch. Faust sagt:

Du rissest mich von der Verzweiflung los,
Die mir die Sinne schon zerstören wollte —

und eben diese Verzweiflung ist es, die ihn sofort zum Selbstmordgedanken treibt. Denn dass er wieder zur Besinnung gekommen, um diese That als eine freigewollte zu betrachten, ändert nichts an der Grundstimmung als einer am Leben verzweifelnden.

Gleich die im zweiten Monolog folgende Beschreibung seines die Beschwörung begleitenden gesteigerten Lebensgefühls bietet ein der ursprünglich intentirten magischen Herabziehung des Naturprincips nicht mehr congruentes, mit heterogenen Begriffen überhäuftes, erweitertes und dadurch unbestimmt gewordenes Bild. „Spiegel ewger Wahrheit“, „Selbstgenuss in Himmelsglanz und Klarheit“, „Abstreifung des Erdensohns“, „Mehr als Cherub“, ja selbst das nunmehr ernst genommene „Ebenbild Gottes“ — das sind alles keine Begriffe des ersten Monologs mehr. Nur die Worte:

Schon durch die Adern der Natur zu fliessen
Und schaffend Götterleben zu geniessen.

congruiren mit jener Grundstimmung des der Magie Ergebenen. Fremdartig berühren sodann die Betrachtungen Fausts von den Worten „Dem Herrlichsten was auch der Geist empfangen“ bis zu den Worten „Und was du nie verlierst, das musst du stets beweinen.“ Auch die Stelle, wo unser Held

scheinbar der Magie den Abschied gibt mit den Worten:

Geheimnissvoll am lichten Tag
Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben.
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben

ist offensichtlich nicht aus der Peripetie der ursprünglichen Fausthandlung erwachsen; denn sie ist nicht etwa eine bloss anders gewendete Wiederholung jener Erkenntniss im Eingangsmonolog „dass wir nichts wissen können", sondern sie will zugleich eine Abkehr von der Erkenntniss „durch Geistes Kraft und Mund" (der magischen Praxis) bezeichnen, eine Abkehr, die der sich resignirenden Reflexion des inductiven Forschers, nicht mehr dem Geisterbeschwörer angehört. Und doch kann diese Abkehr nur eine vorübergehende und scheinbare sein; denn Faust bleibt, wie der Verlauf der Handlung unwiderleglich beweist, der Magie ergeben. Steht er doch vor einem zur Hälfte gelungenen Versuch; es wäre mithin widersinnig, ihn umdeswillen weil dieser Versuch nicht gleich zum Ziele geführt hat, zum rationalistischen Zweifler umzuwandeln, dem nun, nachdem auch der Selbstmordversuch missglückt, nichts weiter übrig bliebe, als „sich dem wilden Taumel sinnlichen Genusses hinzugeben, in welchem ihm die höhere Anerkennung des dem Menschen wirklich erreichbaren Glückes, das er in blinder Hast verkannt, zu Theil werden wird" (Düntzer) An ein solches moralisches Possenstück hat der seinen Faust concipirende grosse Dichter ursprünglich gewiss nicht gedacht. Immerhin ist der Kern des, wohl zu Anfang unseres Jahrhunderts hinzugedichteten zweiten Monologs, nämlich die zum Selbstmordversuch führende moralische Depression des Helden, auch für die ursprüngliche

Conception bedeutsam und werthvoll. Es musste zur Anschauung gebracht werden, dass das hoffärtige Sich-vertraulich-machen-wollen mit dem Mysterium des Lebens seinen moralischen Rückschlag im Gemüthe des Beschwörers hat. Er findet sofort zwar einen Ausweg zur Selbstbeschönigung des vor keinem Mittel zurückschreckenden *ingenium atrox* in der Pseudocourage des Selbstmörders.

Die Desperation, die nur noch „das Ende sucht" und im Todesmuth „grösser als Verzweiflung" sein will, kommt, deutlicher als im Text, in jenem verkürzten „Melodrama Faust", das der Dichter im zweiten Jahrzehend dieses Jahrhunderts projektirte, zum Ausdruck. Dort lässt er seinen Faust, nachdem dieser den Erdgeist angeklagt:

Du stiessest grausam mich zurücke
Ins ungewisse Menschenloos —

folgerichtig sagen:

Hier soll ich bangen, soll ich wähnen,
Und hoffen in erneuter Pein,
Soll an Verzweiflung mich gewöhnen
Und grösser als Verzweiflung sein.
Du Erdengeist, kennst du die Macht,
Was eine Menschenbrust vermag?
Ich breche durch. Nach dieser Nacht,
Was kümmert mich ein neuer Tag?
Ich sollte wohl im Jammer weilen,
Nachdem ich einmal dich geschaut?
Sieh mich entschlossen, sieh mich eilen.
Das Ende such ich, keine Braut.

Der Dichter fühlte, diese Verse einschiebend, ohne Zweifel das Ungenügende jener schleppenden Reflexionen von dem Verse: „Wer lehret mich? Was soll ich meiden"? bis zu dem Verse: „Und was du nie verlierst, das musst du stets beweinen."

Die willkommenen Osterglocken überheben Faust der moralischen Nöthigung zur gerühmten That: die Erde hat ihn wieder! der alte Faust lebt noch, er

setzt sein Ziel nur vorübergehend aus den Augen, der Rührung, welcher „weiche Menschen“ gewohnheitsmässig unterworfen sind, nur einen Augenblick Raum gebend. Das Opernhafte des Schlusses der Scene mit den gehäuften dreisilbigen Endreimen zeigt übrigens ihre späte Entstehungszeit deutlich an.

Die Haupthandlung setzt sich fort in dem Gespräche mit Wagner. Der Spaziergang gehört an sich wohl zur ursprünglichen Conception, die Ausführung der Scene in ihrer gegenwärtigen Gestalt aber ist späteren Ursprungs. Dass Faust jetzt der alchymistischen Praxis, wie er sie unter Anleitung seines Vaters betrieben habe, als eines überwundenen Standpunktes spottet, zeigt nur die Entfremdung des Dichters von seiner ursprünglichen Conception; dagegen gehört die Erscheinung des Pudels zu dieser. auch wenn es sich nicht bestätigen sollte, was Constantin Rössler (in den Grenzboten 1883. S. 661) berichtet, dass in einem 1866 in einer norddeutschen Zeitung veröffentlichten Briefe Boies aus dem von Goethe noch in Frankfurt vorgelesenen Osterspaziergang die Mittheilung enthalten sei, der Schluss der Scene habe den Pudel eingeführt bei einer Gruppe Studenten, die sich an dessen Kunststücken ergötzten, und das Thier sei sodann Faust und Wagner gefolgt. Danach wären die Worte Wagners „Er, der Studenten trefflicher Scolar“ nicht ohne gegenwärtige Beziehung gewesen. Jedenfalls war der Hund zur Einführung des Mephistopheles der Sage entsprechend vollkommen am Platze. Die Verkleidung des Bösen in das Thierbild kennzeichnet eben die Verführung des Menschen zum Eingang in den sich krümmenden Feuerwurm seines nach unten (d. h. dem tragenden Centrum entfallend)

abirrenden Lebens. „Der Mensch, welcher versäumt oder verschmäht, sich von den ihm Höheren (dem Gottesbilde) erfüllen und gestalten zu lassen oder, was dasselbe ist, dieses in und durch sich zu offenbaren, kann hierzu nur durch den Reiz eines doppelten Missbrauchs dieses seines Offenbarungsvermögens veranlasst werden, nämlich durch die Lust (der Imagination) entweder sich selbst zu erfüllen und zu gestalten d. i. sich selbst zum Gott zu machen, oder von einem ihm Niedrigeren, scheinbar ihm dienenden und gehorsamen, sich beherrschen zu lassen.“ *) Auf dem letztgenannten Abwege begegnen wir jetzt unseren Helden, nachdem er den anderen bis auf weiteres verlassen hat. Dieser wesentliche Zug der Sage findet sich denn auch in der Einführung und Charakteristik des Mephistopheles von dem Dichter, trotzdem dass er den eigentlichen Faden seiner Conception mehr und mehr verlor, mit bewundernswerther Intuition festgehalten.

Dem modernen Ausleger könnte eine Notiz in den „Nachträgen zur Farbenlehre“ zu Statten kommen, wo Goethe in unserer Stelle:

Bemerkst du, wie in weitem Schneckenkreise
Er um uns her und immer näher jagt?
Und irr' ich nicht, so zieht ein Feuerstrudel
Auf seinen Pfaden hinterdrein

ein optisches Phänomen findet mit den Worten: Vorstehendes war schon lange aus dichterischer Ahnung und nur im halben Bewusstsein **)

*) Baader, Werke II S. 339.

**) Ein unwiderlegliches Zeugniss des Dichters für die Berechtigung unserer Behandlung seiner Faustidee. — Wie überhaupt das wache Bewusstsein der Phantasiethätigkeit geradezu entgegensteht, erfährt Mancher, der im Traum ein grosser Dichter oder Maler ist d. h. träumend, nicht nur wach träumend, Anschauungen hat, deren er wachend selbst mit der grössten Anstrengung nicht fähig wäre.

geschrieben, als bei gemässigtem Licht vor meinem Fenster auf der Strasse ein schwarzer Pudel vorbeilief, der einen hellen Lichtschein nach sich zog, das undeutliche, im Auge gebliebene Bild seiner vorübereilenden Erscheinung —" stände nicht Herrn Düntzers Autorität im Wege, der hiezu erinnert: „Goethe bedient sich dieses Beispiels zum Beweise, dass ein dunkler Gegenstand, sobald er sich entferne, dem Auge die Nöthigung hinterlasse, dieselbe Form hell zu denken; in unserer Stelle soll jener Feuerstreif nicht eine blosse Täuschung Fausts sein, sondern der höllische Pudel zieht wirklich einen solchen hinter sich, wie der Teufel alle Flammen- und Feuererscheinungen liebt." So ist doch zum wenigsten diese harmlose Liebhaberei des Teufels gerettet! Wir aber müssen die Sache ernsthafter nehmen; denn man will uns vor die Wahl stellen entweder nicht allein den Pudel, sondern den Mephistopheles und seinen Hintermann selbst als blossen „der rohen Faustfabel entlehnten" dramatischen Aufputz (nach der Anleitung des Theaterdirectors) hinzunehmen oder kurz und gut alles „Unnatürliche" in dieser Tragödie in die moderne Streberidee des „ganzen Menschen" umzudeuteln. Beidesmal führt man uns, wie nicht oft genug wiederholt werden kann, auf einen zwar durch die spätere Arbeit des Dichters selbst gebahnten, aber von dessen Auslegern in steigender Verblendung verfolgten und breitgetretenen Abweg, dem die wirkliche Handlung der Tragödie Schritt vor Schritt zuwiderläuft.

„Faust hat durch seinen Ruf die Geisterwelt aufgeregt, von der einer sich ihm naht, ihn mit seiner listigen Verführung zu umstricken" (Düntzer). Ja freilich hat er die Geisterwelt aufgeregt! Sie ist leicht aufzuregen, wie es bei Schiller heisst:

Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister:
Sie liegen wartend unter dünner Decke,
Und leise hörend stürmen sie herauf.
(Jungfrau von Orleans, Prolog, Auftr. 2.)

Aber diese Aufstörung hat ja den Beschwörer bereits mit der Macht des Bösen umstrickt, so dass es keiner „listigen Verführung“ mehr bedarf. Wie diese Umstrickung des Helden in Person einzuführen sei, darüber hat sich der seiner ursprünglichen Conception bereits entfremdete Dichter lange Zeit den Kopf zerbrochen, weil er diese Person mit der grundlegenden Beschwörung des Erdgeistes in irgend eine reale Verbindung zu bringen dachte, bis er endlich die Versuche dazu aufgab und sich einfacher Weise an seine alte Conception hielt: denn was er suchte war, beim Lichte besehen, in der Charakterfigur des Mephistopheles, wie sie uns aus der ältesten Dichtung mit unnachahmlicher Originalität entgegentritt, schon gefunden. Die Beschwörung des Erdgeistes freilich musste sich, ihrer ganzen Anlage nach, wie ich aufgezeigt habe, als zu einer solchen Einführung des schlimmen Gesellen ungeeignet erweisen. Eine Sendung muss Mephistopheles haben, nur keine von einem ethisch neutralen, geschweige denn guten oder gar heiligen Geiste, sondern von dem Geiste der Finsterniss, als welcher eben das aufgestörte Naturprincip, das verzehrende, zerstörende Gift- und Zornfeuer der Begierde vom Dichter, da er seine ältesten Faustscenen concipirte, wenigstens geahndet worden ist. War doch auch der Mephistopheles der Sage nur der Stellvertreter des Teufels, der sich persönlich in Fausts Dienst zu stellen weigert.

Moderne Ausleger haben nach Weisses und Vischers Vorgang die geniale Originalität dieser Charakterfigur in dem sogenannten „humoristischen

Teufel“ gefunden; aber bei solcher Auffassung des Mephistopheles kommt weder der Humor noch der Teufel zu seinem Rechte. Die teuflische und die gemüthliche Sinnesart können keine wahre Verbindung eingehen. Auch der geistreiche und der witzige Teufel ist unserem Goethe bereits mannichfach in Sage und Dichtung vorgezeichnet gewesen. Was ihm aber nicht vorgezeichnet war, ist die specifische Beziehung des versuchenden und verführenden Princips zum Helden, kraft deren sich zwischen beiden ein dramatisches Wechselspiel vor uns entfaltet, dessen ganz besonderer Sinn der Dichtung ihren nie veraltenden unvergleichlichen Reiz und Werth gibt. Dieses Wechselspiel nämlich offenbart die Seelenzustände Fausts in einer Tiefe und Deutlichkeit, wie sie auf anderem als auf dem von Goethe gefundenen Wege nicht zu erreichen war. Und wenn wir zu beklagen haben, dass diesem die Figuren seiner Dichtung, zumal die des Helden, im Laufe der Jahre mehr und mehr zu „schwankenden Gestalten“ geworden sind, so hat er doch, dank der Tiefe und Sicherheit der ursprünglichen Erfindung des Charakters des Mephistopheles, dessen Eigenthümlichkeit in Ton und Farbe durch alle Phasen seiner Faustdichtung bewundernswürdig festgehalten. So oberflächlich und unsicher nämlich diese Erfindung in Hinsicht auf Herkunft und Entstehung des Mephistopheles war, so tief und sicher war und blieb sie in Beziehung auf die ethische Eigenart dieser Charakterfigur.

Gleich der Eingang der Scene im „Studirzimmer“, obwohl diese späteren Ursprungs ist, führt uns auf jenes Wechselspiel hin. Wir finden unseren Helden, durch den Spaziergang erfrischt und gehoben,

in veränderter Stimmung. Derselbe Raum, der ihm im ersten Monolog als „Kerker“, als „verfluchtes dumpfes Mauerloch“ verhasst gewesen, ist ihm nun die von der Lampe freundlich erleuchtete trauliche Stätte geistiger Arbeit, zu der er — in dessen Seele sich die Liebe zu Gott und Menschen „wieder regt“ — mit scheinbarem Ernste zurückkehrt. Scheinbar hat sich ein mächtiger Rückschlag in ihm vollzogen; in Wahrheit aber sind die „wilden Triebe“ nicht „entschlafen“, sondern nur momentan zurückgedrängt. In diesem Augenblicke der Umkehr will er „mit redlichem Gefühl einmal“ die Uebertragung des Evangeliums versuchen. Das heisst nicht etwa nur, er wolle sich einmal redliche Mühe geben; nein, es besagt auch, dass er zeither der Schriftforschung nicht die rechte Seelenstimmung entgegengebracht, ganz zu schweigen von dem wilden Aufruhr, in den die magische Praxis und deren Folgen seinen Geist verstrickt haben. Aber dass es nur eine flüchtige Regung, dass diese Rückkehr nur eine vorübergehende sein könne, zeigt sich sofort an den Unterbrechungen, die er sich selbst schafft, indem seine Aufmerksamkeit nach dem Versucher abirrt, dem seine Imagination den Zutritt bereits geöffnet hat. Dass er „bei dem besten Willen Befriedigung nicht mehr aus dem eignen Busen quillen“ fühlt, sondern sich „nach Offenbarung“ sehnt d. h. das Bedürfniss einer höheren Hilfe fühlt, stände der ernstlichen Rückkehr nicht nur nicht im Wege, sondern wäre deren nothwendige Voraussetzung; aber um seiner Seele einer solchen Beihilfe zu öffnen, müsste er eben nicht Faust sein. Das Evangelium der Liebe muss ihm deshalb auch verschlossen bleiben, und die „Erleuchtung“, die er „vom Geiste“ zu empfangen

wähnt, ist nur ein Irrlicht seines eigenen Geistes, dem er nach wie vor vertraut. Dabei tritt ihm der Versucher immer näher. Das magische Thierbild nimmt menschliche Gestalt an und erscheint als Mephistopheles. Dessen Vermummung in einen fahrenden Schüler ist ein Ueberbleibsel der von Goethe, bei der Wiederaufnahme des Werks, wohl auf Schillers Anregung, concipirten Disputationsscene, in der Mephistopheles zuerst auftreten sollte. Mit gutem Grund hat der Dichter seinem ursprünglichen Plan, den Mephistopheles aus dem Pudel hervorgehen zu lassen, schliesslich den Vorzug gegeben und infolgedessen die Disputation gänzlich bei Seite gelegt. Gleichwohl bleibt die Vermummung des Versuchers in den Scholasticus als einer dem Professor vertrauten und dienstwilligen Figur vortrefflich am Platze.

Die Beschwörung des Mephistopheles im Vergleich mit der noch ernst und tragisch gehaltenen des Erdgeistes, entspricht in ihrer spielenden Einkleidung der Entfremdung des Dichters von seiner ursprünglichen Conception *); diese Einkleidung ist übrigens nebensächlich und für die Entwicklung der Haupthandlung bedeutungslos. Um so bedeutsamer erscheint es, dass Faust durch die Erscheinung des höllischen Geistes nicht im Geringsten erschreckt wird, ja diesen in selbstbewusster Hoffart dreist zur Rede stellt und danach seiner spottet. Diese Tonart entspricht sowohl dem Charakter der Sage als der ursprünglichen Conception vollkommen. Ohne dieses exorbitante Selbstgefühl wäre Faust nicht das *ingenium atrox,* das durch seine Imagination den bösen

*) In einem Briefchen des Dichters an Schiller vom 16. April 1800 heisst es bezeichnend: „Der Teufel, den ich beschwöre, gebärdet sich sehr wunderlich.“



Geist anzuziehen vermochte, und eben diese Anziehung hat seine Verwegenheit und seinen Uebermuth gegenüber dem nunmehr leibhaft gewordenen Gespenste zu scheinbarer Feuerfestigkeit gesteigert. Er hat das volle Bewusstsein von dem höllischen Charakter dieses verwandelten Pudels, so dass die Fragen nach dessen Namen und Wesenheit nur die nähere Bekanntschaft vermitteln sollen. Mephistopheles insinuirt ihm sogleich die von Faust längst durchschaute Nichtigkeit alles Zeitlebens, sofern dieses nicht von seinem ewigen Grunde getragen und gehalten wird. Dass die ihrer wahren Bestimmung entfremdete materielle Welt der fortwährenden Wiederauflösung anheimfallen muss, dass dieses kreisende Feuerrad von Geburt und Tod nur eine Carricatur der wahren Beständigkeit des im Geiste wiedergeborenen Lichtlebens sei, hat er in besseren Momenten selbst erkannt; nun aber verwirrt sich beides vor seinem Geiste, wenn er sagt:

So setzest du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!

Mephistopheles weiss es besser: nicht die unablässige Regsamkeit des Alls, sondern dass dieses Generationsfeuer „heilsam“ im Grunde gehalten wird und der Offenbarung des stillen und beständigen Lichtes dienstbar bleibt, gibt ihm, als dem Rad des Lebens, seinen Werth und seine Berechtigung. Deshalb spiegelt er eine falsche Theorie dieses „stolzen Lichtes“ vor, das zwar aus der „Finsterniss“, dem kalten Angstfeuer, als Blitz hervorbricht, aber keineswegs von dieser Finsterniss als solcher erzeugt wird, so wenig wie das Gewächs von seinem Mutterboden. Demgemäss ist auch die Körperlichkeit (Leibhaftig-

keit) des Lichtes, von dem er lügt, dass es „verhaftet an den Körpern klebt“, keine Verfangenschaft des Lichtes in der Materie, sondern gerade sein Sieg über diese, seine Glorie, Herrlichkeit und Vollendung; während „die Flamme“, deren sich Mephistopheles als der ihm vorbehaltenen Domaine rühmt, nur eben jenes wild ausgekommene zerstörende Zornfeuer der in ihrem Widerstreit (im Chaos) gebundenen und festgehaltenen, durch das Böse in der Welt zur Aufstörung gelangten Generationskräfte sein kann.

Der Schluss der Scene versetzt uns wieder ganz in die magische Sphäre, wofür die modernen Ausleger weder Sinn noch Verständniss haben. Da die Umstrickung der Seele Fausts nur eine allmäliche sein kann, bricht Mephistopheles ab und umnebelt seine Sinne mit Hilfe der ihm dienstbaren kleinen Geister, indem er genau bei Fausts Seelenzustand einsetzt. Denn die Vorspiegelung, er werde „in dieser Stunde mehr gewinnen, als in des Jahres Einerlei“, knüpft an Fausts Ueberdruss vorm Alltagsleben an, worüber dieser schon im Eingangsmonolog geklagt hat, ihm zum Bewusstsein bringend, dass mit jener „ewig regen Gewalt“ ihm selbst kein Genügen geschieht, weil sein „Herz“ nichts dabei „gewinnt.“ Auch verspricht er, statt des blossen uninteressirten Schauspiels (des „leeren Zauberspiels“) eine ins Herz („Gefühl“) dringende Befriedigung des gesammten Sinnenmenschen. An diesem, nicht an dem Geistmenschen setzt der Versucher seinen Hebel an, Faust „in ein Meer des Wahns“ zu versenken. Die ganze Scene, wie deutlich sie auch, besonders in dem Chor der Geister, die Spur späterer Entstehung trägt, schliesst sich der ursprünglichen Conception ungezwungen an.

3.

Die Verschreibung.

Wir kommen nun auf den Höhepunkt der Handlung, zu der Scene, in der Faust sich dem Bösen verschreibt d. h. sein Unsterbliches, seine Seele. Dass es einer Verschreibung bedarf, folgt aus der ethischen Grundeinsicht, nach der „die Hölle selbst ihre Rechte hat.“ An dieser Verschreibung also konnte kein Zweifel obwalten; mit der nachmals der ursprünglichen Conception untergeschobenen Streberidee aber war sie nicht so leicht in Zusammenhang zu bringen. Deshalb sehen wir unseren Dichter in dieser wichtigen Scene heterogene Stimmungen, Gedanken und Motive förmlich durcheinanderschütteln, damit die gewünschte „Lösung“ der widerstrebenden Ingredienzen endlich Bestand gewinne. Denn auf die sogenannte Paktscene ist jener treffende Vergleich des Dichters ganz besonders zu beziehen, weil sie ihn vollständig bewahrheitet. Diese Scene ist deshalb auch der eigentliche Tummel- und Kampfplatz der modernen Ausleger, und ihr Bemühen, das was in diesem vieldeutigen Dialog die Hauptsache ist zur Nebensache zu machen und was Nebensache ist zur Hauptsache, findet unleugbar ihren Anhalt in der

gleichen Absicht des mit seiner ursprünglichen Conception leichtsinnig wirthschaftenden Dichters. Darin eben liegt die Schwierigkeit unserer Aufgabe: die dieser aus der blossen Reflexion entsprungenen Absicht Schritt vor Schritt widerstrebende intuitive richtige Fluchtlinie des Genius aufzuweisen. Glücklicherweise gibt uns selbst durch den logischen und ethischen Irrgarten dieser Scene Mephistopheles, der immer weiss was er will und demgemäss folgerichtig redet und handelt, den Leitfaden an die Hand, der beim Helden allein schwer zu finden wäre.

Mephistopheles tritt als *cavaliere servente* bei Faust wieder ein, diesem „die Grillen zu verjagen", mit dem Vorschlage vorerst seine Aussenseite gleichfalls junkerhaft herzurichten:

Damit er, losgebunden, frei,
Erfahre was das Leben sei.

Bei diesem offenbar illusorischen Rathe setzt nun Faust mit tragischem Pathos ein, und da ihn Mephistopheles an seine Furcht vor dem Tode erinnert, steigert er sich zur Verfluchung Alles dessen

was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt.

Denn, wie bereits hervorgehoben worden, es fehlt ihm keineswegs die Einsicht in die Nichtigkeit des Zeitlebens als solchen; aber er verzweifelt momentan an der hoffärtig angestrebten Selbsthilfe, indem er die tiefe, aber negative Einsicht, deren er gewürdigt ist, in ihr Widerspiel verkehrt. So wirft er „die Schöpfung seiner regen Brust", den „Gott, der ihm im Busen wohnt", mit dem „Gott, der über allen seinen Kräften thront" zusammen und verschliesst

sich der positiven Einsicht, dass jener Gott als ein selbstgemachter Gott, trotz aller Selbstüberhebung, „nach aussen nichts bewegen kann, und folgeweise „in der Begierde verschmachten“ muss, wenn er sich nicht mit seinem Willen dem lebendigen Gott einergibt, der, eben weil er über allen seinen Kräften thront, auch der Herr der Bewegung seiner Geschöpfe sein und bleiben muss. Denn nur die in ihrem eigenen Grunde ruhende Bewegung ist dem von ihr Bewegten gegenüber selbst unbewegt und deshalb bewegend. Es zeigt sich immer deutlicher: dieser Alles begehrende, das Entbehren verwünschende Faust weiss was er nicht will, was sein besseres Selbst als unbefriedigend verwerfen muss; aber er weiss nicht was er will, es fehlt ihm das positive, reale, erfüllte, weil seines Ziels bewusste Wollen. Es fehlt ihm ein solcher Wille bis zum Ende, sogar bis zum Ende des zweiten Theils, wo Faust, nach allem Möglichen und Unmöglichen tastend, schliesslich bei der falschen Vorstellung sich zur Ruhe setzen zu können vermeint, dass das „Streben“, die Thätigkeit an sich — ein ethisch leerer Begriff — des Menschen Heil und Bestimmung sei. Dass aber dieser dem ursprünglichen Faust völlig entwachsene Streber selbst, bis zu seinem Tode, „Magie von seinem Pfade nicht entfernen kann“, beweist wiederum nur, wie der Dichter des „Faust“ von seinem eigentlichen Thema trotz aller Abirrungen im Banne gehalten blieb.

Ich sage: Der Inhalt des Faustischen Wollens im weiteren Verlaufe des ersten Theils der Tragödie — und von diesem allein handeln wir — charakterisirt sich, als auf das Wegräumen der natürlichen Schranken gerichtet, als ein negativer; er wird aber, wie alles

Böse, in seinen Folgen positiv. Auch ist dieser Wille im Grunde noch der nämliche, der ihn zur Beschwörung des Erdgeistes und des Mephistopheles getrieben; denn auch die Wegräumung des die Natur verhüllenden „Schleiers“ ist ja zunächst nur ein negatives Ziel, das seine Hoffart leitet. Hier wie dort bildet diese Schranke der Creatur, gegen die dieser Wille frevelnd anstürmt, das der Sage wie der ursprünglichen Conception Goethes eigenthümliche Thema; wogegen das positive Ziel, die Anschauung und Theilhaftwerdung der dunkeln „Samenkraft“ der Dinge dem Beschwörer seinem Inhalte nach, wie sich von selbst versteht, unbekannt bleiben muss. *)

Unserer Auslegung begegnet der naheliegende Einwand, dass sie dem Dichter, der hier Faust von dem „immanenten Gott“ sagen lasse, er fühle dessen allgegenwärtige Schöpfungskraft in seinem Busen, ohne ihrer mächtig zu sein, ohne dieser „Wir-

---

*) Der Prototyp des modernen Faustinterpreten, Hr. Düntzer, bemerkt zu unserer Stelle trotz seiner verfehlten Deutung naiv: „Wie Faust früher durch den ungemessenen Erkenntnisstrieb sich unglücklich fühlte, so quält ihn jetzt der Gedanke, dass alle seine auf höheren Genuss gerichteten Wünsche eitel und erfolglos bleiben. Wir vermissen hier eine Andeutung, von welcher Art diese Wünsche seien, deren Nichtbefriedigung ihn so sehr peinigt, dass ihm das Leben verhasst, der Tod erwünscht ist.“ Dass das „in Faust lodernde Feuer gewaltiger Strebekraft“ d. h. die inhaltlose Streberidee mit dem nämlichen Grundmangel behaftet ist, will man nicht einsehen; sondern hier wird uns beharrlich das moralische Taschenspieler-Kunststück vorgeführt: diese „rastlose Thätigkeit“ müsse „irgend einen Gegenstand haben“, und so stürze sich Faust, nachdem er dem „Erkenntnissdrang“ valet gesagt, in den Morast des Sinnengenusses, um auf diesem Wege „geläutert und erhoben zu werden.“ Dieser „vergeistigte“ moderne Faust ist nämlich ein moralischer Salamander, dem das höllische Feuer nichts anhaben kann: je tiefer er in das Verbrechen hinabtaucht, desto geläuterter und erhobener geht er daraus hervor!

kungskraft“ theilhaftig zu werden, und verwünsche eben nur diesen Mangel und diese Schranke, die Vorstellung eines transcendenten Gottes unterschiebe, von dem Goethe anderwärts sagt:

Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse,
Im Kreis das All am Finger laufen liesse!
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen,
So dass, was in ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermisst.

Allein man erwäge doch, dass dem Dichter der wahre Gegensatz der Immanenz und Transcendenz in Gott, der beide in sich vereinigt, nicht fern abliegen konnte, wenn er Faust sagen lässt, dass dieser Gott „über allen seinen Kräften“ throne, und dass Faust jenes Theilhaftsein nur darum fehlt, weil ihm dieser Gott nicht wahrhaft beiwohnt, geschweige denn seinem Willen innewohnt. Wäre diess in Wahrheit der Fall, hätte er seine Seele Gott einergeben, statt dem höllischen Versucher, so würde er jene Schranke eben nicht als solche empfinden. Seine Pein besteht ja gerade in der erregten Begierde seine eigene Kraft zur Oeffnung des verschlossenen Naturgrundes zu bethätigen — ein Sich-Unterfangen, das seinem Lehrmeister, dem Satan misslungen ist, und ihm, dem „Erdenwurm“ noch gründlicher misslingen muss. Im Eingangsmonologe war dieser Anfang der Fausthandlung im jugendlich feurigen Ansatz des dichtenden Genius mit wenigen kecken derben Strichen entworfen. Mit den späteren Scenen sehen wir den Dichter bemüht, sein Thema idealistisch zu vertiefen oder zu vergeistigen; aber die mannichfachen Ansätze dazu überbieten jenen realistischen Eingang nur scheinbar, ja sie schwäehen ihn ab in dem Bestreben, dem Helden eine ethische Folie zu geben, die dessen

Handlungsweise Schritt vor Schritt Lügen straft. Diess muss man festhalten, indem man mehr auf das was Faust thut als auf das was er redet sieht, wenn man an der Tragödie als Kunstwerk nicht allen Geschmack verlieren will, wie z. B. Gervinus, der zu dem Resultate kommt: Goethes Faust sei nur aus einem dunkelen Sturm und Drange des Geistes hervorgegangen und könne uns deshalb kein zur Befriedigung kommendes ästhetisches geschweige denn ethisches Interesse abgewinnen.

Wir haben in unserer Scene den alten Faust vor uns, der sich mit der Klage eingeführt hat: ich

— sehe dass wir nichts wissen können.
Das will mir schier das Herz verbrennen.

Er drückt sich nur concreter aus, wenn er im Verlauf unserer Scene bekennt:

Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft;
Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher.

Eben die Anwartschaft auf dieses dem Unendlichen Nähersein, dem Unendlichen, das er freilich hier nur im Neutrum denkt, ist ja die erhabene Bestimmung der Menschheit, der Faust sich nicht zu entziehen vermag, weil er ja erkennt, dass sie dem ganzen Menschen, auch dessen Wissen zukommen müsse, wenn dieses mehr als blosses „Kramen mit Worten", mehr als blosse Anhäufung der Geistesschätze sein, wenn es „innerlich neue Kräfte quellen" machen soll. Diess Bekenntniss muss hieher zurückbezogen werden, um den „Gott, der ihm im Busen wohnt und über allen seinen Kräften thront" richtig zu verstehen. Weil Faust die Stimme Gottes nicht mehr vernimmt, weil sein

auf sich selbst gestelltes geistiges Dasein nicht mehr tragend und erhebend sondern nur noch niederdrückend und entgründend in ihm wirkt, ist ihm dieses „Dasein eine Last, der Tod erwünscht, das Leben ihm verhasst.“ Es im Rausche hingeben zu können, dünkt ihn jetzt allein beneidenswerth und legt ihm den Wunsch auf die Lippen, dass er „vor des hohen Geistes Kraft entzückt, entseelt dahingesunken“ wäre. Freilich nur auf die Lippen; denn hätte jene Entzückung über „die Fülle der Gesichte“ in seiner Seele Wurzel gefasst, so hätte sich die verzweifelte Stimmung nicht in ihm festsetzen können, in welcher der Selbstmordgedanke gegen die feige Anwandlung zur Rückkehr in das „schreckliche Gewühle“ dieses Zeitlebens hier wieder in den vorigen Stand eingesetzt wird. Diese Anwandlung verflucht er jetzt und damit zugleich seine ganze bessere Vergangenheit. Er verflucht „voraus die hohe Meinung, womit der Geist sich selbst umfängt“ d. h. den Glauben an seine hohe Herkunft und Bestimmung und die „Hoffnung auf deren Verwirklichung, die er nun wieder zusammenwirft mit seiner Hoffart und mit dem Wahne, dass die volle Bethätigung des Sinnenmenschen von Rechtswegen dessen Befriedigung bezwecken solle und könne, dergestalt, dass er nun die entgegengesetzte Erfahrung der Vorsehung in die Schuhe schiebt als schnödes „Lock- und Gaukelwerk mit Blend- und Zauberkräften, als Trug und schmeichelnde Verführung.“

Als musikalische Begleitung setzt Mephistopheles den „Geisterchor“ in Scene; denn es sind „die Kleinen von den Seinen“, die diesen anstimmen. Trotz der authentischen Interpretation ihres Meisters sieht ein moderner Ausleger sogar hier die Streberidee in

vollstem Licht aufgehen.*) „Der Teufel ist ein Lügner: der Geisterchor gehört nicht, wie man allgemein angenommen hat, den bösen, sondern den guten Geistern an, er drückt keine Spur teuflischer Gesinnung, sondern nur wehmüthige Theilnahme und Mahnung zur geistigen Wiedergeburt aus.“**) Gute Geister also wären es, die diesen sich selbst und die Welt verfluchenden Faust noch zum „Halbgott“ erheben und als „Mächtigen der Erdensöhne“ feiern!

Vischer hat eine andere Erklärung. „Hier singen wieder höllische Geister, beklagen die Zertrümmerung der schönen Welt und rathen, in neuem Lebenslaufe sie prächtiger herzustellen: es ist die Objektivirung des Gefühls, das nach solchem Paroxysmus im Innern des Mannes selbst nachzittern muss, der den Fluch ausgestossen hat, einer Art von Selbstbedauern, dass es nun für ihn keine Freude auf der Welt mehr geben soll.“ So fahren sie mit ihren exegetischen Stangen im Nebel herum!

Die wahre Bedeutung dieser Geisterstimmen ist, wie schon angedeutet, dass „die Bejahung des Willens

---

*) Auch ein moderner Theologe, Adolf Harnack citirt in seiner vielbelobten „Dogmengeschichte“ Bd. 3 S. 98 den Gesang dieser „Kleinen“ zur Illustration der durch Augustin vollendeten Auflösung der alten Welt und des Wiederaufbaues einer neuen, inneren Welt! Nach Harnack hat Goethe „in der Epoche seiner Vollendung für sein Ideal erklärt und in sich darzustellen versucht: in der Wissenschaft und in der Stimmung die Frömmigkeit, Innerlichkeit und Innenschau Augustins mit der Weltaufgeschlossenheit, dem ruhigen kräftigen Wirken und der klaren Heiterkeit der Antike zu vereinigen, womit das Höchste erreicht wäre.“ In diesem Ideal liege auch die Bedeutung des evangelisch-reformatorischen Christenthums beschlossen. Schade nur, dass dieses bei Goethe ebenso zu kurz gekommen ist, wie es bei dem die Dogmen auflösenden „wissenschaftlichen Bewusstsein“ dieser modernen Theologie zu kurz kommt.

**) Goethes Faust erklärt von Oswald Marbach. Stuttgart 1831. S. 71.

zum Leben“ hier von Mephistopheles und seinen Gehilfen boshafterweise docirt und dabei Fausts Fluch gerade durch die scheinbare Beschönigung seiner Entrüstung über die Mächte, die dieses Schauspiel der „schönen Welt“ mit der Menschheit und auf deren Kosten aufführen, als einen ohnmächtigen verhöhnt. Durch diesen Fluch ist ja unbeschadet seiner moralischen Bedeutung in Wahrheit nichts „zerstört“ als die Illusion Fausts über diese Welt; und der „altkluge“ Rath dieser Kleinen „zu Lust und Thaten“:

Mächtiger
Der Erdensöhne,
Prächtiger
Baue sie wieder,
In deinem Busen baue sie auf!

ist nur darauf gerichtet, dieser Illusion die von Mephistopheles gewollte Wendung zu geben:

Neuen Lebenslauf
Beginne
Mit hellem Sinne!

Indem der Spott dieser Dämonen Fausts Hoffart gleichsam die Correktur der Weltordnung an Handen gibt, schliessen sie mit der munteren Aussicht, diesen neuen Lebenslauf des Halbgotts auch mit „neuen Liedern“ zu verherrlichen. Das Wesen der Sache ist also die Bestärkung des Helden in seiner Hoffart, dem eben nur „Sinnen und Kräfte stocken“, der aber stets bereit ist, diese seine Hoffart aufs Neue zu bethätigen. Gerade mitten in und mit der scheinbaren intensiven „Verneinung des Willens zum Leben“, die Faust mit seinem Fluche zur Schau trägt, ist in Wahrheit die stärkste Bejahung des Willens, als seines eignen, manifestirt: diesen seinen Eigenwillen zu verleugnen, davon ist er nie weiter entfernt als bei diesem Fluche, mit dem gleichsam dem Weltwillen

das Geleit aufgekündigt wird. Faust trotzt diesem Willen, indem er sich auf seinen Eigenwillen nur umso fester versteift. Deshalb ist diese „Zerstörung der schönen Welt“ auch nur in seiner Vorstellung d. h. ausser ihm wirksam; in seinem Inneren (Herzen) baut sie sich sofort riesenhafter wieder auf, in Gestalt seiner nimmersatten Imagination. Diese Unersättlichkeit seines sich selbst bejahenden Willens ist eben die Folge und der Erweis des in ihm aufgestörten Naturprincips, jener stets wirksamen ruhelos treibenden geheimen Werkstatt des Lebens. *) An diesen philosophischen Thatbestand knüpft Mephistopheles folgerichtig an, bei dieser Unersättlichkeit setzt er seinen Hebel ein. Deshalb ist die Einflechtung der „Wette“ in die eigentliche Handlung, in den Pakt und die Verschreibung wohl motivirt, nur darf sie nicht an die Stelle dieser Handlung gesetzt werden.

In seiner Lügnerrolle des unparteiischen Rathgebers stellt sich Mephistopheles den Geistern, obwohl sie nur die Seinen sind, mit der Bezeichnung ihres Rathes als eines altklugen spottend gegenüber, indem er Faust insinuirt: ihren Rath brauchen wir nicht, das wissen wir, du und ich, die alterfahrenen, ja längst und wissen es besser! Darauf aber schliesst er sich ihrer Absicht, ihn „aus der Einsamkeit in

---

*) Insofern dieses Princip gerade mit der von mir nachgewiesenen ursprünglichen Idee des Gedichts wesentlich zusammenhängt, konnte ich mit Recht sagen, dass die Philosophie Schopenhauers den besten Commentar zu Goethes Faust bilde, indem sie nämlich den „Willen zum Leben“ als die Urmagie und das Urverbrechen demonstrirt und die Natur dem Ethos geradezu feindlich entgegenstellt, nach dem Worte Calderons:

Denn des Menschen grösste Sünde
Ist, dass er geboren ward.

die Welt zu locken“ als einer unverfänglichen mit der scheinbaren Bonhomie des Weltmannes an. Faust soll nicht befürchten, auf der Fahrt durch die Welt „unter das Pack“ gestossen zu werden — denn diess würde seinem exorbitanten Selbstgefühl von vornherein widerstreben. In gleicher Rücksicht macht der Verführer sich selbst klein:

Ich bin Keiner von den Grossen,
Doch willst du mit mir vereint
Deine Schritte durchs Leben nehmen,
So will ich mich gern bequemen,
Dein zu sein auf der Stelle.
Ich bin dein Geselle,
Und mach ich dir's recht,
Bin ich dein Diener, bin dein Knecht!

Nach der Gegenleistung gefragt — denn „der Teufel ist ein Egoïst und thut nicht leicht um Gottes willen, was einem Andern nützlich ist“ — rückt Mephistopheles hier, wo es sich um einen Vertrag handelt, der nur gültig ist, wenn er nicht erschlichen wird, mit seinem Zwecke offen heraus, indem er verspricht, zeitlebens ihm das Diesseits, nach Fausts Gefallen, durch seine „Künste“ zu unterhalten und zu steigern, wenn dieser ihm sein „Drüben“ zur Verfügung stelle, d. h. Faust soll ihm, wie die Sage will, sein unsterbliches Theil, seine Seele verschreiben, nicht mehr und nicht weniger. Das ist ja aber, sagt uns die moderne Auslegung, nur Hocuspocus! Dem Dichter selbst war es, im Sinne der Sage wie seiner eigenen ursprünglichen Conception, kein Hocuspocus, so wenig dass er sogar in dem dieser Conception bereits völlig entfremdeten „Prolog im Himmel“ nach einem Aequivalent dieser Verschreibung suchte und ein solches in jenem verunglückten Vertrage zwischen Gott und Mephistopheles gefunden zu haben wähnte. In unserer Scene war er offensichtlich bemüht die

beiden Motive — Verschreibung und Wette — miteinander zu verschmelzen, wodurch allerdings eine dem Ernst der Tragödie unangemessene Zweideutigkeit in die Handlung gekommen ist, eine Zweideutigkeit, gegen deren Inconvenienz sich des Dichters überaus feines ästhetisches Gefühl nur verschliessen konnte, weil er nicht mehr wiederfand, was er, in genialer Ahndung, aus seinem „Faust" hatte machen wollen, und doch das „Fragment" nicht Fragment bleiben sollte. Allein wir müssen uns mit dieser „Wette" abfinden, wie sich der Dichter thatsächlich damit abgefunden hat, nur dass wir uns nicht auf den Prolog geschweige denn auf den zweiten Theil verweisen lassen, der freilich Alles und Nichts zur Ausgleichung bringt.

Der Inhalt des Vertrags wird von dem Lügengeist absichtlich *cavalièrement* mit „hüben und drüben" bezeichnet, damit ihn Faust so oberflächlich wie möglich betrachte, damit er so leichtsinnig wie möglich contrahire. Wenn dieser deshalb hierauf ganz in dem nämlichen Sinne reagirt d. h. die Idee der Unsterblichkeit mit skeptischer Missachtung traktirt, so ist diess eben nur Wasser auf die Mühle des Verderbers:

> In diesem Sinne kannst du's wagen.
> Verbinde dich!

Dafür wird ihm nach Marktschreierart etwas noch nicht Dagewesenes — „was noch kein Mensch gesehen" — versprochen; denn hier, wie in den meisten Reden des Mephistopheles, lässt der Dichter diesen menschliche Schwäche und Verkehrtheit als Mittel der Ueberredung aufspielen, ohne dass Faust, obwohl er den Verstand dazu hat, die unablässige Verhöhnung dieser Schwäche und Verkehrtheit als gegen

sich gerichtet aufnimmt. In demselben Geiste acceptirt Mephistopheles die Verspottung des „Jenseits“, die freilich dem Faust der Sage hier mehr nur angedichtet ist; aber ihm keineswegs widerspricht; denn auch der Faust der Sage setzt sich im Vertrauen auf den sicheren Gewinn des Diesseits über den unsicheren des Jenseits hinweg.*) Es ist deshalb sehr oberflächlich gedacht, wenn der moderne Interpret hier aus Fausts Unglauben folgert, die Verschreibung sei nur eine der Sage zulieb eingeflochtene Posse. Aber verkennen lässt sich nicht, dass der eigene zeitweilige Standpunkt des Dichters zur Idee der Unsterblichkeit der Seele sich hier mit dem gleichen Nachdrucke geltend macht, mit dem er noch am Schlusse des zweiten Theils, vor der damit in crassem Widerspruche stehenden unverdienten Aufnahme des Helden in den christlichen Himmel, jede Rücksicht auf ein „Drüben“ von Faust als Thorheit verwerfen lässt. Hier fliesst eben in den Adern des Goethischen Fausts das Blut des achzehnten statt das des sechzehnten Jahrhunderts. In unserem Falle ist jedoch nicht die Frage, ob wir an die Unsterblichkeit oder an die Scheinweisheit Fausts glauben sollen, sondern ob die Verschreibung zur Handlung der Tragödie

---

*) In gleichem Sinne sagt auch Faust hier:

Aus dieser Erde quillen meine Freuden,
Und diese Sonne scheinet meinen Leiden;
Kann ich mich erst von ihnen scheiden
Dann mag, was will und kann, geschehn.

Das erste „kann“ ist kein Druck- oder Schreibfehler, wozu Düntzer seine Zuflucht nimmt, sondern es soll die Fähigkeit des Willens sich von diesem Leben abzukehren bezeichnen. Das ethische Problem dieses Willensaktes hat Faust hier im Auge, nicht die physische Möglichkeit das natürliche Ende, den Tod abzuwenden, die ja ausgeschlossen ist, und deshalb die Versuchung nahe legt an die Stelle des „kann“ ein muss zu setzen.

gehöre und ein wesentliches Motiv, im Sinne der ursprünglichen Conception, bilden müsse. Dem Dichter, der die alten Bestandtheile unserer Scene mit seinem neuen „Plan“ in Harmonie zu bringen suchte, waren die „Fratzen“ der Faustsage leider zeitweise nicht nur fremd, sondern zuwider geworden. Was konnte unter solchen Umständen bei der Ergänzung eines dramatischen Fragments, dessen Handlung eben einmal in dieser tiefsinnigen Sage wurzelt, anderes herauskommen als eine Kette disparater Glieder? Die Argumente dieses Fausts gegen das Jenseits und dessen Bedeutung für das Diesseits gehören der Befangenheit des Geistes in einer bloss physischen Weltanschauung und der Verleugnung jener metaphysischen Erkenntniss von der Ewigkeit der Seele an, welche die nothwendige Voraussetzung der Sage bildet, weil sie von deren Grundmotiv, der verbrecherischen Magie nicht zu trennen ist. Insbesondere wendet Faust die mechanische Raumanschauung auf die geistige Welt an, indem er unbedachterweise nichts davon hören zu wollen erklärt, ob es „in jenen Sphären ein Oben oder Unten gibt.“ Freilich muss es ein solches geben; aber die geistigen Regionen sind allererst zu verstehen als die den mechanischen entgegengesetzten dynamischen, durchdringenden und durchdringlichen d. i. raumfreien, nicht raumlosen Funktionen der immateriellen Leiblichkeit des höheren Lebens. Im übrigen ist unser Unvermögen eine den Verstand befriedigende anschauliche Vorstellung von diesem „Drüben“ zu gewinnen, nur ein Beweis unseres Versenktseins in die Materie, nicht ein Beweis der Unrealität der immateriellen Welt. Ohne die Vorstellung einer durch das Dunkel unserer Existenz durchscheinenden Realität jener Welt wäre

ja nicht allein die Verschreibung, sondern der ganze Mephistopheles eine unmögliche Erscheinung, selbst wenn man ihn, wie billig, nur als „poetische Figur“ ja wenn man ihn nur als „die andere Hälfte Fausts“ begreift; denn wirkte diese übersinnliche Welt nicht in das Seelenleben des Helden herein, wie wäre die magische Handlung verständlich, die uns hier Schritt vor Schritt weiter leitet?

Mit dieser Verschreibung ist es also trotz alledem gerade so ernst zu nehmen wie es Mephistopheles, so dienstfertig er auch der leichten Tonart Fausts secundirt, ernst damit nimmt. Ebenso steht es der Ernstlichkeit des Vertrags nicht im Wege, dass Faust sich des bösen Geistes überhebt, wie er sich, seine Gottesebenbildlichkeit aufspielend, ja auch des Erdgeistes überhoben hat. Der Mensch das Ebenbild Gottes — grosses, erhabenes Wort!*) aber in des Beschwörers Munde ein doppelter Frevel: der Universalität des beschworenen Geistes gegenüber und der Heiligkeit des lebendigen Gottes gegenüber, dessen Bild er ja gerade mit der Beschwörung der Dämonen aus den Augen gesetzt hat. Noch sicherer ist er seiner Selbstüberhebung dem Mephistopheles gegenüber. „Was willst du armer Teufel geben“? Eine billige Frage, nachdem Mephistopheles seine Einladung zu dem Vertrage mit dem heuchlerischen Geständnisse eröffnet hat, er sei „keiner von den Grossen.“ Ich sage, mit dem heuchlerischen Geständnisse; denn als Heuchelei entspricht diese Selbstverkleinerung dem Teufel vollkommen, während be-

*) Schon die Alten wussten davon. So sagt Cicero (de Leg. I, 22): Wer sich selbst erkennt, wird fühlen, dass er etwas Göttliches in sich hat, und wird den in ihm wohnenden Geist wie ein geweihtes Götterbild ansehen.

liebige Vorstellungen von einem niedrigeren Ursprung oder untergeordneten Wesen des Mephistopheles bei dem Schwanken des Dichters hierüber ein höchst unfruchtbares Feld der Untersuchung bilden. Faust gibt sich sogleich selbst die Antwort auf seine Frage: Befriedigung des geistigen wie des sinnlichen Menschen hat er von Mephistopheles nicht zu erwarten. Was er von ihm zu erwarten hat, ist die magische Beschleunigung des rastlos kreisenden Wechsels von Begierde, Genuss und Ueberdruss (Ekel), diesem heillosen Ternar des irdischen Lebensrades, in dem nichts bleibend und beständig ist als der Widerwille der unersättlichen Begierde gegen sich selbst.

Mit diesem Gedankengange decken sich die Worte Fausts:

Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist in seinem hohen Streben
Von deinesgleichen je gefasst?
Doch hast du*) Speise, die nicht sättigt, hast
Du rothes Gold, das ohne Rast,
Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Brust
Mit Aeuglen schon dem Nachbar sich verbindet,
Der Ehre schöne Götterlust,
Die wie ein Meteor verschwindet.
Zeig mir die Frucht die fault, eh man sie bricht,
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!

Man vergleiche damit hingegen die verschiedenen Auslegungen, um sich vollends zu überzeugen, wie keine den Sinn dieser Rede erfasst. Auf „solche Schätze“, mit welchen Mephistopheles „dienen kann“, ist die Vertragsabsicht Fausts gerichtet, obwohl er

*) Besser wäre die Construction: Du hast nur Speise, die nicht sättigt, hast nur rothes Gold u. s. w. weil das Subjekt des vorausgehenden Satzes nicht Mephistopheles ist und deshalb eine weitere Frage oder ein Conditionalsatz erwartet wird: doch wenn du hast — so zeig' mir diese Schätze.

nicht nur weiss, dass ihm diese Schätze ihrer Art nach nie Befriedigung gewähren können, sondern ihm auch das Ansinnen einer solchen Befriedigung, als seiner besseren Einsicht, seinem „hohen Streben“ zuwiderlaufend, empörend erscheint. Dieses Ansinnen stellt Mephistopheles verblümt mit der zur gutmüthigen Philisterraison herabgestimmten Insinuation:

> Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran,
> Wo wir was Gut's in Ruhe schmausen mögen —

worauf ihm das gereizte Selbstgefühl Fausts mit dem Trumpf der „Wette“ begegnet:

> Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
> So sei es gleich um mich gethan!
> Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
> Dass ich mir selbst gefallen mag,
> Kannst du mich mit Genuss betrügen,
> Das sei für mich der letzte Tag!
> Die Wette biet' ich!

Diese Wette ist also mit nichten eine „poetische Umgestaltung des so rohen und crassen Teufelspakts der alten Faustbücher“ (Köstlin); sie betrifft vielmehr lediglich die zeitlichen Folgen des „Bündnisses.“ Der „Einsatz“ Fausts ist dabei nur der eventuelle Rest seines irdischen Lebens, nicht seine ewige Seele und Seligkeit, die ja den Gegenstand des „Bündnisses“ und der Verschreibung bilden. Wenn er die Wette gewinnt, muss der Teufel warten und ihm dienen bis zu seinem unter allen Umständen unvermeidlichen natürlichen Ende. Wenn er sie verliert, ist Mephistopheles seines Dienstes ledig und Faust zur „Abfahrt“ verpflichtet. Diese Verpflichtung kleidet Faust, dem renommistischen Charakter der Wette entsprechend, in pomphafte Worte:

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zu Grunde gehn!

Dann mag die Todtenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehen, die Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!

Worte, die nicht schwerer wiegen, als wenn er einfacher Weise erklärt hätte: bringst du es fertig mich zu sättigen, dann bist du deiner Verpflichtung gegen mich schon vor meinem natürlichen Ende entbunden; denn für diesen Fall verzichte ich auf alle Ansprüche an dieses Leben, das alsdann jeden Werth für mich verloren hat.

Vortrefflich reagirt Mephistopheles auf dieses gegenstandslose sich Berühmen. Die Voraussetzung jeder wirklichen Wette ist die Ungewissheit einer Thatsache, während hier beide Theile wissen, dass der Genuss nicht die Sättigung sondern die Erregung der Begierde oder den Ekel zur Folge hat. Mephistopheles aber gibt ihr heuchlerischer Weise die ernsteste Bedeutung, indem er sie dazu benutzt, den Schwerpunkt der Entscheidung Fausts in diese Wette, statt in das „Bündniss" und die Verschreibung, zu legen:

Bedenk' es wohl! wir werden's nicht vergessen!

Vor dem Eingehen dieser nichtigen Wette warnt er den Provocanten, um den Abschluss des verhängnissvollen „Bündnisses" und der Verschreibung um so rascher in Scene setzen zu können. —

Wie ich beharre, bin ich Knecht,
Ob dein, was frag' ich, oder wessen.

So redet der sich selbst Bethörende; denn in dem Willen des Höheren, des Guten beharren, ist keine Knechtschaft, sondern wahre Freiheit, wie es bei Angelus Silesius lautet:

Verstockt ist halb verlorn; doch wer im Guten kann
Ein Stock und Eisen sein, steht auf des Lebens Bahn.

Das Beharren im Niedrigeren und Schlechten dagegen ist nicht allein ein „freventlich Vermessen“ sondern auch die wahre Knechtschaft. Dieses sein Beharrenwollen im Schlechten bekräftigt er gerade, indem er seinen Willen auf das Beharren im Nicht-Beharrlichen richtet:

Dem Taumel weih' ich mich!

Das wäre also der Ausweg, den er seinem Gewissen zur Beschönigung des Bündnisses vorspiegelt und den die Wette bestätigen soll mit dem Satze: „nur rastlos bethätigt sich der Mann.“ Dass obendrein das Lebensproblem mit diesem ethisch indifferenten Satze gelöst werden könne, ist eine in die Dichtung später hereingebrachte, hier besonders in die Augen fallende Zweideutigkeit. Dass dieser „vom Wissensdrang geheilte“ Faust „in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften stillen“, dass er sich „in das Rollen der Begebenheit stürzen“ will, wo „Schmerz und Genuss, Gelingen und Verdruss miteinander wechselt wie es kann“, wird nämlich hier in Zusammenhang gebracht mit dem abrupt in das Fragment von 1790 aufgenommenen Ende unseres Dialogs, beginnend mit dem ungleich weiteren, umfänglicheren, dem alten Faust homogeneren Motiv:

Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist
Will ich in meinem innern Selbst geniessen etc.

Mit alledem ist unzweifelhaft ausgesprochen, dass Faust nunmehr diese desperate Lösung seiner Lebensaufgabe für die höchste dem Menschen überhaupt mögliche ausgeben will. Dass dabei keine dauernde Befriedigung herauskomme — „du hörest ja, von Freud' ist nicht die Rede“ — ändert nichts an der (mit dem Bündnisse gewollten) gepriesenen Selbst-

bethätigung in dieser Rastlosigkeit. Die Anknüpfung an das Fragment von 1790 ist aber ebenso unzweifelhaft dem Dichter misslungen. Er hat hier „geleimt“ anstatt aus ganzem Holze zu schneiden; denn wir sehen hier zwei keineswegs concentrische geschweige denn sich deckende Motive aufeinander gelegt. Das scheinbar tiefere gehört dem älteren Theil der Scene, dem letzten Theile des Dialogs an, das flachere nebensächliche, nach und nach aber zur Hauptsache aufgebauschte, wonach Faust, im Widerspruche mit sich selbst, nur in der rastlosen Bethätigung als solcher seinen „Mann“, seine Menschheit setzt, gehört dem seiner Vollendung nach späteren ersten Theile der Scene an. Dass Faust, der unersättliche, „mit seinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen“ will, dass er sein Selbstbewusstsein durch Bethätigung im Leben zum Bewusstsein der Menschheit erweitern und deren Wohl und Wehe „auf seinen Busen häufen“ will, ist seinem Charakter angemessener als dass er sich, an sich selbst verzweifelnd, im Taumel des Genusses betäuben und selbst vergessen will.*)

Zu beiden Motiven gehört indessen die Beihilfe des Mephistopheles; denn

In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!

Und der Verführer muss, um Faust im Vertrauen auf diese Beihilfe festzuhalten, nicht nur dessen Selbstvertrauen, so weit es auf thörichter Selbsttäuschung

---

*) Dieser Faust lernt nicht erst, dass „Geniessen gemein macht“, wie er im zweiten Theil sagt; er weiss es jetzt schon:

Denn zum Erkennen ist der Grosse viel zu klein,
Und zum Geniessen ist der Kleinste gross genug.
(Paralip. zu Thl. I.)

und frevelhafter Ueberhebung beruht, sein natürliches Maas entgegenhalten, sondern auch dieses Selbstvertrauen, soweit es Fausts besserer Selbsterkenntniss und hoher Bestimmung entspricht, so tief wie möglich unter das richtige Maas herabdrücken. Beides gelingt ihm dem bereits matt gewordenen Streiter gegenüber nur allzu rasch.

Aus Fausts Rede greift er, den Stier bei den Hörnern fassend, den haltbarsten Gedanken heraus: „mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen"! Denn nur hierauf passt seine Gegenrede:

O glaube mir, der manche tausend Jahre
An dieser harten Speise kaut,
Dass von der Wiege bis zur Bahre
Kein Mensch den alten Sauerteig verdaut!
Glaub' unser Einem dieses Ganze
Ist nur für einen Gott gemacht;
Er findet sich im ew'gen Glanze,
Uns hat er in die Finsterniss gebracht,
Und Euch taugt einzig Tag und Nacht.

Er zieht dabei geschickt die nämliche Begriffsverwirrung ins Gefecht, welche Faust selbst in seine Willensbestimmnng gebracht hat. Faust will sich aneignen, was der ganzen Menschheit, als ihr Loos, zugetheilt ist: zu diesem Loose gehört auch die nicht zu beschwichtigende Sehnsucht nach dem Höchsten und das nicht zu ertödtende Gelüsten nach dem Tiefsten. Der Verführer redet folgerichtig von dem „alten Sauerteig" — d. i. die Schöpfung und das Gesetztsein der Creatur in diese ohne deren Zuthun — den der Mensch so wenig „verdauen" könne, wie diess dem höllischen Geiste seit so vielen Jahrtausenden gelungen sei. Dass beide, als Creaturen, der Wurzelkraft und Constanz des Urlichtes (des „ewigen Glanzes" des Schöpfers) entbehren, wird von ihm mit dieser Unfähigkeit in Verbindung ge-

bracht, aber unwahrer Weise; denn nicht die wahre Erkenntniss Gottes und seiner Werke, noch das wahre Leben in ihm und mit ihnen, sondern nur das „wie Gott Sein- und Schaffenwollen“ ist für ewig ausgeschlossen. In dieser Verwirrung soll Faust nicht minder bestärkt werden als in dem Wahne, „dieses Ganze“ d. i. das Naturganze (die Totalität der Naturkräfte als solche) sei mehr als seine Theile zusammengenommen, das aufgehäufte Wohl und Weh der Menschheit als solches sei sublimer als das Einzelweh und Einzelwohl,*) ja „dieses Ganze“ sei identisch mit jenem „Unendlichen“, von dem Faust gleich darauf bekennt:

> Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
> Bin dem Unendlichen nicht näher.

Dahin will ihn der Verführer haben. Faust muss einsehen, dass er auch mit Einsetzung aller seiner Kräfte dem „Unendlichen“ nicht „näher“ kommen kann. Denn „alle Schätze des Menschengeistes“, die er dazu „herbeigerafft“, sind unzureichend, wo der sich selbst verleugnende gute Wille allein als Zahlung angenommen wird.

Mephistopheles belehrt ihn, zweideutig wie immer, dass dieses „Ganze“ nur für einen Gott gemacht sei, dass den Menschen einzig Tag und Nacht tauge, also ein Mittelzustand zwischen dem wahren

---

*) Dem Wahne, durch blosse Häufung der Elemente einer Potenz diese selbst verwandeln zu können, entspricht das Bestreben der Zurückführung aller Qualitätsunterschiede auf Quantitätsunterschiede, das der zur mechanischen Massenproduktion bestimmte moderne Fabrikmensch auch auf das geistige Gebiet überträgt. Und so fühlt denn jedes Kind dieser seiner Zeit als kleiner Faust „sein eigen Selbst zum Selbst der Menschheit erweitert“; denn diese moderne Menschheit ist ja nichts als die aufsummirte Menge oder Masse.

Sein und dem Nichtsein, der im Wechsel zwischen Bewegung und Ruhe, Aufgang und Niedergang, Bedürfniss und Befriedigung sein Wesen hat. Er bekennt zugleich, dass er selbst und seines Gleichen „in die Finsterniss gebracht“ seien. Das heisst sie sind in die Region des Todes versetzt infolge ihres dem ewigen Lichte abgewendeten, der Nachtseite des Lebens zugewendeten verkehrten Willens. In diese Folge, in diesen Abgrund die Seelen der Sterblichen mit hinabzuziehen, das eben ist nach der Sage des Teufels eigentliches Geschäft auf Erden. Denn in dem Verderben des versuchbaren creatürlichen Willens sucht er die negative Genugthuung, welche positiv der Allbarmherzige in der Errettung des Menschen findet. Dieses Grundwesen des bösen Geistes lässt der junge Goethe ergreifend, packend, seinen Faust in der Prosascene „Trüber Tag“ ausklagen. Wie matt fällt dagegen der „Schalk“ des Prologs im Himmel ab, dem „der Herr“ das Ehrenzeugniss gibt: „Ich habe Deinesgleichen nie gehasst“! Der Mephistopheles der Tragödie weiss es besser: er weiss, dass er vor Gott und Menschen nicht „frei erscheinen“ darf, weil sein ganzes Thun auf die Lüge und das Verderben gerichtet ist.

Der in die Enge getriebene Eigenwille Fausts versteift sich auf sich selbst: „Allein ich will“! worauf ihn die folgende Spottrede des Verführers beim Worte nimmt, wiederum vorspiegelnd, es sei die von Faust gewollte Häufung aller Einzelgaben der Menschheit in Einem Menschen gleichbedeutend mit der Idee des Mikrokosmus. Diese Idee, dass der Mensch, der nicht nur die Elemente der Körperwelt in sich trägt sondern auch am geistigen Kosmos theilhat, die Welt im Kleinen, das Abbild der grossen Welt sei, ist eine

Parallele der Idee der Gottesebenbildlichkeit und als solche das Bewusstsein von der unvergleichlichen, ihn über Engel — „ich mehr als Cherub“ — und Dämonen erhebenden Dignität des Menschen. Auf diese seine erhabene Bestimmung, an der er verzweifelt, kommt Faust jetzt, im Anklang an des Verführers Spott, mit dem Einwurfe zurück:

Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist,
Der Menschheit Krone zu erringen,
Nach der sich alle Sinne dringen?

Der Menschheit Krone! damit ist nicht gemeint *„homo sum et nihil humani a me alienum puto“;* denn es steht weder das Humanitätsprincip in Frage noch die Fähigkeit des Menschen theilzunehmen an allem Menschlichen, sondern: was bin ich denn, wenn ich nicht ein Mikrokosmus bin? denn als solcher eben ist der Mensch „die Krone der Schöpfung.“ Die Verbindung mit dem ursprünglichen Faustthema ist hier freilich schwach geworden; an die Stelle der concreten Idee des Eingangsmonologs, die das Oeffnen und Eindringen in den Grund der Natur zum Inhalte hat, ist die vage abstrakte Vorstellung getreten: „mit seinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen zu wollen“, obwohl dieser Faust „vom Wissensdrang geheilt“ zu sein erklärt. Ebenso ist nun auch die concrete Idee der Gottesebenbildlichkeit, auf die sich der Beschwörer des Erdgeists beruft, hier durch die unanschauliche Vorstellung von „der Menschheit Krone, nach der sich alle Sinne dringen“, ersetzt. Mephistopheles hat in seiner meisterhaften Spott- und Hohnrede die Darlegung der Unvernunft, alle Sondergaben, ja die einander ausschliessenden physischen und moralischen Gegensätze der Menschheit in seiner beschränkten individuellen Existenz ver-

einigen zu wollen, mit der wahren Aufgabe jedes Menschen, durch eigenthümliche Darstellung das Wesen der Menschheit und der Welt, d. h. was beiden wesentlich sein soll, abzubilden, sophistisch vermengt. Noch weiter treibt er nun seine Dialektik, indem er an die Stelle jener Einzelgaben, jener physischen und ethischen Virtuositäten die äusseren Hilfsmittel setzt, die den inneren Werth des Menschen nicht zu erhöhen vermögen:

Du bist am Ende — was du bist!
Setz dir Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz deinen Fuss auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist!

Das heisst, du kommst über deine verwünschte natürliche Beschränktheit nicht hinaus! Jenes „unbedingte Bestreben alle Begränzungen zu durchbrechen“ war ein Grundmotiv zu Goethes Faustconception (vergl. Annalen von 1769—1775); aber es war doch nur ein Motiv dazu, nicht schon diese Conception, nicht die Faustidee Goethes selbst! Dichter und Ausleger verwechselten nachmals beides, weil ihnen diese Conception verdunkelt war. Die „Millionen Locken“ vertreten sämmtliche auf Fausts „Ehrenscheitel“ gehäuften Gaben, deren Verhöhnung diesen so vernichtend trifft, dass der bereits muthlos gewordene Streiter den Kampf aufgibt:

Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze
Des Menschengeists auf mich herbeigerafft,
Und wenn ich mich am Ende niedersetze,
Quillt innerlich doch keine neue Kraft;
Ich bin nicht um ein Haar breit höher,
Bin dem Unendlichen nicht näher.

Kaum hat Faust die Waffen gestreckt, so kehrt Mephistopheles den Spiess um. Was er ihm abgestritten, gibt er ihm zurück: es kommt nur auf den Standpunkt an und Faust ist wieder „ein rechter Mann“!

Um sich auch dessen, was man nicht ist und nicht hat, zu erfreuen, muss man nur verstehen, es sich dienstbar zu machen, dazu hat man „Händ' und Füsse, Kopf und Hintern.“ Mit anderen Worten: Mephistopheles weist ihn auf die „schöne grüne Weide“ der Gemeinheit, die das geistige Leben verachtend sich gerade in der individuellen Beschränktheit behaglich fühlt, sofern ihr nur alle Mittel zum sinnlichen Genusse dieser ihrer Beschränktheit dargeboten werden. Dafür aber bürgt ihm „das Bündniss.“

In dem der älteren Arbeit des Dichters angehörigen Monologe des Mephistopheles am Schlusse unserer Scene enthüllt sich demnach deren Kern:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Lass nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt —
— — — — — — — — — — — — —
Den schlepp ich durch das wilde Leben,
— — — — — — — — — — — — —
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben
Er wird Erquickung sich umsonst erfleh'n,
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müsste doch zu Grunde geh'n!

Auch in diesem kurzen Monologe freilich sind die oben ausgelassenen Verse von dem „übereilten Streben, das der Erde Freuden überspringt“ und vom Schleppen „durch flache Unbedeutenheit“ nur sehr abgeschwächte Versionen der Eingangsmotive des „der Magie ergebenen“ Lebenswandels Fausts, welche Motive man nicht fallen lassen darf, ohne das tiefere Interesse an der Dichtung zu verlieren, nämlich der durch Imagination entzündeten Begierde zum Eindringen in den Naturgrund und zum Missbrauche der Natur (d. i. „in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende

Leidenschaften stillen“), Motive, die sich durch die ganze Handlung, wennauch theilweise nur als halbverwischte Spur, hindurchziehen. Jene matten Verse aber correspondiren nicht einmal mit dem hochtragischen Pathos Fausts im Eingang unserer Scene, geschweige denn mit dem Motiv zur Magie. Faust will gar nicht „der Erde Freuden überspringen“; er leugnet, dass es echte Freuden seien, und mit Recht, will aber nichtsdestoweniger sie mit Hilfe der Magie erschöpfen und auskosten. Auch wird er von Mephistopheles gar nicht „durch flache Unbedeutenheit“ geschleppt. Oder hatte etwa der Dichter damals noch mehr solcher Scenen wie Auerbachs Keller vor Augen? oder sollen wir etwa die Liebestragödie Fausts und dessen Antheil an den Hexen- und Teufelswerken aus diesem Gesichtspunkte betrachten? Nicht die flache Unbedeutenheit ist es, bei der das Böse Wohnung macht, sondern gerade das an Leib und Seele Bedeutende. Das einzige Gretchen wiegt an ethischer und poetischer Bedeutung den gesammten Hofstaat des zweiten Theils auf.

Unberührt von den nachgewiesenen Unverträglichkeiten und Mängeln bleibt das Endergebniss unserer Scene: Faust, in seiner geistigen Verirrung und sittlichen Erlahmung, übergibt sich dem Verführer unter der Devise:

Drum frisch! Lass alles Sinnen sein,
Und grad' mit in die Welt hinein!

Wir haben, um den Zusammenhang unserer Deduction nicht zu unterbrechen, den eigentlichen Verschreibungsakt *) übergangen. Faust muss sich (seine Seele) mit seinem Blute verschreiben. „Ein bedeutungsloser Anklang an die rohe Sage“! lautet das gedankenlose Urtheil der modernen Ausleger. Sie bedenken vor allem nicht, dass ein solches Spiel mit bedeutungslosen Motiven dem hohen Charakter des Gedichts — das man in demselben Athem mit Dantes göttlicher Commödie zusammenstellt — dem tragischen Ernste der Handlung ganz und gar widerspricht. Sie bedenken nicht, dass der unbewusst waltende Genius des Dichters über seine späteren Faust-Velleïtäten den Sieg behaupten musste, wenn wenigstens der erste Theil der Tragödie seinen Werth als Kunstwerk geschweige denn als nationales Meisterwerk nicht einbüssen sollte.

„Blut ist ein ganz besondrer Saft.“ Es theilt diese Besonderheit mit jenem anderen Safte, der gleichsam seine Quintessenz bildet. Auf das schnöde Vergiessen beider Säfte ist die Absicht des Teufels als Verderbers des Lebens unablässig gerichtet, nach seiner Grundmaxime: *perdre les hommes, perdre les femmes!* Mordlust und Wollust sind die beiden Pole des verzehrenden Feuerrads seiner gottverlassenen

---

*) Nach O. F. Gruppe, Leben und Werke deutscher Dichter Bd. 4 S. 431, freilich „kommt die wirkliche Unterzeichnung eines Paktes nicht zu Stande“! Faust sagt danach wohl nur *per hypothesin:*

> Wenn diess dir völlig Gnüge thut,
> So mag es bei der Fratze bleiben —?

So weit also hat der Dichter durch seine Nacharbeit die Auffassung irritirt, dass man die eigentliche Handlung als nicht geschehend, als leeres Vexirspiel sich vorstellen konnte!

Energie.*) In diesem „ganz besondren“ Safte hat die Seele ihr Leben, wie jene berühmte alttestamentliche Stelle (Leviticus III, 17) besagt. Seitdem das erste Blutvergiessen die Erde gefärbt hat, ist der Solidarverband des Lebens mit dem Blute offenbar geworden, und solange das leibliche Leben, das Leben des Fleisches von dem Leben des Geistes nicht unterschieden war, wurden auch Blut und Seele identificirt. So in Poesie, Philosophie und Naturwissenschaft der Alten.**) Hierdurch gewinnt die Blutverschreibung ihre tiefere Bedeutung. Soll die Seele „verschrieben“ werden, so muss dieses ihr im Blute gefasstes Leben dem Zugriffe des Bösen geöffnet werden, ein Vorgang, der seine Erläuterung in der Theorie des Blutopfers***) findet. Dem Glauben an die Wirksamkeit blutiger Opfer liegt der Begriff einer an die organische Materie des planetarischen Thierleibes gebundenen Blut- oder Thierseele (Psyche) im Gegensatze zu dem centralen geistigen, dem Planeten gleichsam nur geliehenen,

---

*) Auch Nic. Lenau lässt seinen Faust sagen:
„Denn liebend zeugen, hassend morden,
Ist Menschenherzens Süd und Norden;
Und was dazwischen inne steckt,
Sind Keime, doch zurückgeschreckt,
Sind Sprossen, doch die halben, matten
Von Todtschlag oder von Begatten.“

**) Ueber diesen Zusammenhang des Blutes mit dem Leben und die nothwendige Unterscheidung der Blutseele (*nefesch*) von dem Geiste (*neschama*) ist zu vergleichen: D. Paulus Cassel, die Symbolik des Blutes, Berlin 1882, woselbst auch Nachweise über die materialistische Vermengung des Blutes mit der Seele zu finden. In Platons Phädon fragt Sokrates, ob es wohl das Blut sei, wodurch wir denken, und ein Vers des Empedokles lautet: αἷμα γὰρ ἀνθρώποις περικάρδιόν ἐστι νόημα (denn das Blut ist bei Menschen der innerste Herzensgedanke).

***) Eingehend erörtert in der Abhandlung des Verf. über „die Abschaffung der Todesstrafe“: „Deutsche Vierteljahrs-Schrift“ 28. Jahrg. No. 112, Oct.—Dec. 1865, S. 49 ff.

daher der Sonne oder der unmittelbaren göttlichen Einhauchung zugeschriebenen Lebensprincip (Pneuma) einerseits und der unbeseelten Materie andererseits zum Grunde. Dieses psychische Princip, von Einigen als einfach, von Anderen richtiger als ein Complex secundärer Lebenskräfte („Lebensgeister“) gedacht, individualisirt sich im Thierleibe und folglich auch im Menschenleibe, ohne dadurch seine innere Einheit zu verlieren, die vielmehr in jenem curiosen Safte sich fortwährend offen und manifest erhält. Daher der Glaube an Seelenwanderung, an die Erbsünde, an das Theilhaben der Verstorbenen und Ungeborenen an der Leiblichkeit der Lebenden, sowie der Glaube an die durch Blutvergiessen bestärkte Verbindlichkeit zum Erscheinen vor dem jenseitigen Richter, sei's indem der Vorladende selbst sein Blut vergiesst, sei's dass die Seele des Gemordeten durch das vergossene Blut die Seele des Mörders nach sich zieht. Das lebendige sinnliche Einzelwesen hält das ihm inwohnende psychische Princip organisch gebunden. In dieser Verbindung eben lebt das Individuum als solches und conservirt sich gegen zerstörende Einflüsse von innen und aussen. Durch das Vergiessen des Blutes werden nach jenem Glauben die immateriellen Basen des Lebens frei, ihren elementaren Beziehungen wieder geöffnet und dadurch sowohl mit dem eigenen Princip reïntegrirt als auch dem Einflusse anderer, heilsamer oder verderblicher Lebensmächte ausgesetzt. Wie die Chemie lehrt: die Stoffe wirken nur in flüssigem Zustande, so gilt ein gleiches für die höheren und höchsten Regionen. Auch in ihnen ist aller effektive Rapport zwischen Zweien nur dadurch möglich, dass die Kräfte des Einen eine relative Lösung erfahren, die sie dem Eingange des Anderen öffnet.

Das Leben der Seele verhält sich also in diesem Vorstellungskreise zum Blute wie das Gewächs zum Mutterboden, das Blut ist die solidarische Matrix und deshalb zur Ueberleitung des Lebens, zur heilsamen wie zur verderblichen Transfusion der „Samenkraft“ (Tinktur), somit zur realen Vermittlung einer neuen Lebensgemeinschaft ausschliesslich geeignet. Denn von der wahren Transfusion ist eine Neuzeugung, zum Heile wie zum Verderben, unzertrennlich, worauf das Mysterium aller Blutopfer und damit auch das Grundgeheimniss des Christenthums beruht. Es ist demnach auch eine ungenügende unreale Auslegung, wenn man in der Verschreibung Fausts mit seinem Blute „gewissermaassen die Parodie des Satzes *Non sacramentum sine sanguine*“ finden will, weil „der Teufel der Affe Gottes“ sei (v. Löper nach Düntzers Vorgang).

Ob der Dichter, ob wir, seine Leser an diesen geheimen Zusammenhang des materiellen Lebens mit dem immateriellen Leben glauben oder nicht glauben, berührt die Frage, ob und in welcher besonderen Beziehung ein solcher Glaube zur Fausthandlung gehöre, offenbar nicht. Soll diese Handlung zu einer wirklichen Tragödie sich eignen, wie diess schon Lessing behauptet und der von ähnlichem Seelenzustande wie sein Held beherrschte junge Goethe mit den Fühlfäden des Genies ahndungsvoll ertastet hat — so stellt sich die moderne Auslegung nur ein Armuthszeugniss aus, wenn sie diese Blutverschreibung eine „abgesckmackte Forderung“ des Mephistopheles, eine „ekelhafte Förmlichkeit“ nennt, einen „Zug der Sage, welchen Goethe in humoristischer spottender Weise darzustellen nicht unterlasse“; und dagegen, als eigene Weisheit, einstreut: „als ob die Seelen

durch einen förmlichen Pakt gebunden würden“! (Düntzer.) Mit einem so unglaublich dummen Teufel sich einzulassen, dafür ist denn doch auch der Humor zu gut. Von gleicher Höhe herab sagt Fr. Vischer: „Wir werden doch am Ende nicht gar an den Teufel glauben sollen“!

Mit meinem und meiner Leser Glauben hat dieser ganze Versuch, endlich einmal Licht in Goethes ursprüngliche Conception zu bringen, nichts zu thun; desto mehr freilich mit dem wahren Sinne der Faustsage und Fausthandlung, die mit dem Glauben an Hölle und Teufel, an die Unsterblichkeit der Seele, an die Möglichkeit und Wirklichkeit magischer Einwirkung dergestalt zusammenhängt, dass unser Dichter, auch wenn er es ursprünglich gewollt hätte, sich dieser Motive nicht zu entschlagen vermochte. Sie zum unpassenden Aufputz heterogener moderner Motive zu verwenden, war der Missgriff seiner späteren Jahre, der zwar auch bereits in den Nacharbeiten am ersten Theil vielfach störend und die Wirkung seines jugendlichen Meisterwerks abschwächend eingewirkt, dessen Kern jedoch, zur wenigstens theilweisen Entfaltung, unversehrt gelassen hat. Demgemäss sehen wir ihn alle Hauptmotive der Fausthandlung: Beschwörung, Verschreibung, Verjüngung und Infernalisirung bis zum Abschlusse der „Tragödie“ instinktiv festhalten, und in dieser Thatsache liegt zugleich die Berechtigung und Möglichkeit der Aufdeckung seiner ursprünglichen Conception.

Indem also Faust das verhängnissvolle „Bündniss“ mit seinem Blute bekräftigt, übergibt er bereits, durch reale Ueberleitung und Einpflanzung seines Willens, seine unsterbliche Seele in den Willen des

Verderbers.*) Denn um die Seele allein ist es diesem zu thun, ganz im Sinne der ausgelassenen Stelle zur Verschreibungsscene:

Mein Freund, wenn je der Teufel dein begehrt,
Begehrt er dein auf eine andre Weise;
Dein Fleisch und Blut ist wohl schon etwas werth,
Allein die Seel' ist unsre rechte Speise.

Auch ist die Versicherung des Mephistopheles, die Verschreibung sei nur „um Lebens oder Sterbens willen", nicht „abgeschmackt", wie Düntzer meint, sondern sie hat ihren ausreichenden Grund in der Vorspiegelung, dass es sich um eine blosse Förmlichkeit handele, um nämlich, erforderlichen Falls, den Verschreiber zur gegebenen Zeit ihm selbst und jedem Dritten gegenüber, der etwa Anspruch auf seine Seele erheben wollte, überführen zu können; während die eigentliche Absicht des Verführers auf die reale, effektive Wirksamkeit des in und mit dem Willensakte gespendeten Blutes gerichtet ist. Zugleich bildet das Document in Wahrheit nicht nur ein Ueberführungsstück sondern auch ein Pfand; denn es liegt in dem Gesichtskreis der Sage, dass der Teufel, um seine Rechte in jenem Leben vor einem höheren Richter zur Geltung bringen zu können, sich eines förmlichen Rechtstitels bedienen müsse. Die Herren Ausleger sollten doch wahrlich überlegen, dass sie einen und denselben Mephistopheles nicht gleichzeitig zu einem abgeschmackten Schwätzer und zum Ausbunde der Schlauheit sowie zum Repräsentanten der „praktischen Lebensklugheit" machen dürfen! Nimmt ihn aber nicht etwa Faust selbst hier als „dummen

*) Der Wille ist nämlich, mag man an jenen magischen Verband glauben oder nicht glauben, stets die Hauptsache, wie diess die Phänomene des Magnetismus oder Hypnotismus mehr und mehr bestätigen.

Teufel“? Etwa weil er ihn einen Pedanten schilt, auf sein Manneswort pocht und des „Versprechens“ spottet?

Rast nicht die Welt in allen Strömen fort,
Und mich soll ein Versprechen halten?

Nur sofern „diess Bündniss“ seinem Willen entspricht:

Das Streben meiner ganzen Kraft
Ist grade das, was ich verspreche —

nur kraft jener sogenannten inneren Nothwendigkeit, mit der „die Welt in allen Strömen fortrast“ wird er es halten? Das ist die Vertragstheorie eines naturalistischen Grosssprechers, der wider besseres Wissen auf ein ethisches Verhältniss die Wirksamkeit der Naturkräfte überträgt. Mephistopheles nimmt sie als das, was sie ist:

Wie magst du deine Rednerei
Nur gleich so hitzig übertreiben?

Leere Redensarten sind es, die allerdings aus dem Rahmen der Handlung herauszufallen, den Teufelspakt selbst ins Zweideutige zu ziehen und einem ihm fremden Vorstellungskreise anzugehören scheinen, glücklicherweise aber an dieser Handlung selbst gar nichts ändern. Denn die Hauptsache ist, dass Mephistopheles seinen Zweck erreicht, dass Faust „diess Bündniss“ als seinem Willen entsprechend bekräftigt. Ob er vorgibt, das Blutzeichen für eine „Fratze“ zu halten oder nicht, ist infolgedessen gleichgiltig. Auch richtet Faust seinen vorgeblichen Spott ja nur gegen die Schriftlichkeit des Vertrags, gegen das „Pergament“ — ein bereits im Gespräche mit Wagner und dort an rechter Stelle verwendetes Motiv — nicht gegen die Erinnerung des Mephistopheles: „Blut ist ein ganz besondrer Saft“; auf diese, die Sache entscheidende Erinnerung bleibt er die Antwort

schuldig, und sein Stillschweigen ist der Beweis, dass er nichts dagegen zu sagen weiss. Der Faust, der sich der Magie ergeben hat, der den Versucher und Verführer als solchen erkannt hat, konnte auch nichts dagegen sagen.

Die Skepsis des gegen die Vernünftigkeit und Wichtigkeit schriftlicher Verträge eifernden Faust gehört übrigens noch auf ein anderes Blatt. Es fehlt nämlich auch dieser „hitzigen Rednerei“ nicht der psychologische Grund, den man bei einem Dichter von dem Range Goethes nicht vergeblich zu suchen gewohnt ist.*) Leichtsinnige Contrahenten pflegen nach einer folgenschweren Willenserklärung, wenn sie sich bereits hinter die Entscheidung gestellt sehen und es an den Bindriemen geht, die Anforderung zu einer solchen förmlichen Bindung regelmässig mit gemachter sittlicher Entrüstung von der Hand zu weisen. „Was fällt Euch ein? unter Männern von Ehre einen Schein fordern? mit wem habe ich es zu thun? für wen haltet Ihr mich? mein Wort ist mehr werth als Euer Wisch!“ Eine solche Sprache kennt jeder Richter aus gleichen Fällen. Nicht anders unser Held:

Auch was Geschriebnes forderst du, Pedant?
Hast du noch keinen Mann, nicht Manneswort gekannt?
Ist's nicht genug, dass mein gesprochnes Wort
Auf ewig soll mit meinen Tagen schalten?

Vor der in diesem entscheidenden Augenblicke laut werdenden inneren Warnstimme nimmt er, sie überschreiend, seine Zuflucht zum moralischen Mundheldenthum und zur Sophistik.

---

*) Bei Grabbe, „Don Juan und Faust“ Akt 1 Sc. 2, renommirt unser Held ganz ebenso: „Nimm sie hin, die alberne Formalie!“

Hiermit wäre also diese schwierige Scene mit sich selbst und mit der Haupthandlung in leidliche Harmonie gebracht. Sie ist nicht, wie die ältesten Theile des Gedichts, im raschen festen Zugriffe des Genies entstanden, sondern trägt die Spuren der Unsicherheit des Dichters, der seiner ursprünglichen Conception, jener „Träume“, zu deren Deutung ihm Schiller verhelfen sollte, nicht mehr wie früher mächtig war. Bei diesem Schwanken hat er ohne Zweifel Manches geändert, weggenommen, zugesetzt, bis endlich die Scene ihren gegenwärtigen Zusammenhang erhielt. Diess verräth sich insbesondre in der Zurückhaltung des Dichters, in der offenbaren Vorsicht, kein Wort zu viel zu sagen, in dem Mangel jeder scenarischen Anweisung zur Kennzeichnung der die Reden verbindenden Handlung, so dass diese wie mit einem Nebelschleier bedeckt erscheint.

Das kritische Interesse an unserer Scene ist aber hiermit noch nicht erschöpft. Ich muss vielmehr noch auf den Parallelismus ihrer Motive mit denen des Eingangsmonologs sowie auf die Anzeichen dafür hinweisen, dass dieser Dialog die eigentliche Brutstätte des Plans von 1788 sowie der Streberidee des Prologs geworden ist. Offenbar hat sich der Dichter, nachdem er den Faden seiner ursprünglichen Conception verloren hatte, längere Zeit hindurch mit der Vorstellung getragen, er müsse seinen Stoff „vergeistigen“ oder „vertiefen“, eine Vorstellung, bei der ihm später dieser Stoff, d. i. die eigentliche Fausthandlung, nur noch als g e m e i n erschien.*)

*) Vergl. den Brief an K. E. Schubarth von 1820. Bei diesem „Goetheforscher“ steht die Begriffsverwirrung über unser Gedicht bereits in voller Blüthe.

Er trug sich mit dem Gedanken, diesen Stoff „dem Ideellen zu nähern“, d. h. ihn zu allegorisiren. Diese Nothbrücke hat er dann im zweiten Theil aufgeschlagen, aber der Grundlegung dazu begegnen wir bereits in seiner Ergänzungsarbeit an den ursprünglichen Bruchstücken des Werks. Der Faust seiner Jugend bekennt frischweg, was ihn zur Magie getrieben: seine Unwissenheit bei allem Wissen, seine Ohnmacht nach aussen, seine Lebensarmuth, der verzehrende Drang seines vermessenen Selbstgefühls nach Bethätigung:

Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel.

Er verhofft einen Umschlag, wenn er mit Hilfe der Magie

erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau' alle Wirkenskraft und Samen.

Diese Erkenntniss ist ihm also keineswegs das blosse Ziel seines „Wissensdranges“, sondern sie ist ihm Mittel und Weg zur Oeffnung des verborgenen Grundes der Natur, der neben seiner theoretischen Bedeutung eine praktische Bedeutung für ihn hat; denn er erwartet von dieser Oeffnung die Stillung seiner Begierde, die in Wahrheit auf „das Höchst' und Tiefste“ gerichtet ist, auf volles Verständniss und vollen Genuss des natürlichen Lebens und dessen Mittel — „Gut, Geld, Ehre, Herrlichkeit der Welt“ — so dass er nicht mehr im Spotte sondern befriedigt ausrufen könnte: „Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt!“ Mit diesem Faust des Eingangsmonologs vergleichen wir nun den Faust unserer Scene. Die nämliche Unbefriedigung, die nämliche Unersättlichkeit der rastlosen Begierde. Der nämliche Widerwille gegen das „Entbehren“, gegen

jede Selbstbeschränkung, gegen jede Selbstverleugnung. Nur der „Wissensdrang“ wird für „geheilt“ d. h. für abgedankt erklärt. Mit diesem rein theoretischen Drange war es ja von Anfang misslich genug bestellt. Die „lebendige Natur“ war es, die dieser Faust suchte, um ihrer „Seelenkraft“ theilhaftig zu werden und ihre „Brüste zu fassen“; keineswegs nur der Erkenntniss wegen. Nachdem ihm beides vom „Erdgeist“ versagt worden, enthüllt sich dieser Wissensdrang als nackter Lebensdrang, der seiner Natur nach aus einem Extrem in das andere fällt, vom Höchsten in das Tiefste:

Der grosse Geist hat mich verschmäht,
Vor mir verschliesst sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!
In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!

Die Magie also wird von ihm festgehalten, wie diess ja auch der fortschreitenden Handlung entspricht, und die Maaslosigkeit dieses Lebensdranges wird nur gekrönt mit jenen Worten, bei welchen das „Fragment“ von 1790 unvermittelt wieder einsetzt: „Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist“ u. s. w. Mit diesem Gedanken war jedoch die Entwicklung der Tragödie in eine Sackgasse gerathen, weil er den Dichter selbst gefangen hielt, so dass dieser seinen Helden recht eigentlich bei der Rastlosigkeit zur Ruhe setzen zu können dachte, indem er „den alten Faustus“ gleichsam zum Repräsentanten der strebenden Menschheit machen wollte, deren Bestimmung sich ihm in den Sätzen verkörperte:

Nur rastlos bethätigt sich der Mann

und

Es irrt der Mensch solang er strebt.

Beide Sätze sind aber, wie kaum der Ausführung bedarf, von vollendeter ethischer Indifferenz oder Zweideutigkeit. Sie rechtfertigen Alles und Nichts. Diess musste bei der Fortsetzung des Gedichts, im zweiten Theile der Tragödie, zu Tag treten, wo wir Zweck und Ziele des strebenden Faust zum Höchsten verwirrt und die Welt zur abenteuerlichsten Phantasmagorie, in der sich schliesslich noch der christliche Himmel öffnet, verkehrt sehen. Für den ersten Theil aber hatte sich jener dem älteren Goethe so sympathische Gedanke als Ausweg aus dem Dilemma Fausts zwischen der Nichtbethätigung seines Willens und dem gänzlichen Verderb seines Willens nahegelegt: der Charakter des Helden blieb dabei scheinbar gewahrt und die gescheute Consequenz seines Thuns scheinbar vermieden. Hierin aber lag ja ein grosser Irrthum; denn die Bethätigung im Schlechten kann weder eine mannhafte noch eine menschheitsbestimmungsgemässe sein. Im Gegentheil sehen wir ja wie Faust durch diese Bethätigung nicht nur Verderben stiftet, sondern sich selbst auch verdirbt und dem Bösen anheimfällt. Dem Charakter des Helden war es angemessen, sich in dieser Richtung selbst zu belügen, und insofern konnte jener Gedanke nicht nur von ihm ausgesprochen, sondern auch für die Entwicklung der Handlung von Bedeutung werden; der Dichter selbst aber musste d a r ü b e r stehen, wenn er den Faden dieser Handlung nicht verwirren und zuletzt, wie mit dem zweiten Theile geschehen, gänzlich abschneiden wollte.

Moralisch indifferent ist der Lebensdrang Fausts aber schon seiner Entstehung und ursprünglichen Richtung nach, ganz abgesehen von den verderblichen Folgen, keineswegs; denn er hat sich eben

„der Magie ergeben“ und kann diese nicht mehr „von seinem Pfad entfernen“ d. h. die einmal durch Imagination entzündete Begierde kann sich nur mit dem Missbrauche des zwischen seinen beiden Polen, Erkenntniss und That, kreisenden Lebens erfüllen: der vom Wissensdrang „geheilte“ Faust verfällt mit seinem Thatendrange nur in weit schlimmere Erkrankung. Das hat nun der Dichter, wie sehr er auch die moralische Würde seines Helden zu wahren bemüht war, in unserer Scene unumgänglicher Weise zum Ausdruck und zur Anschauung gebracht. Da ihn aber eben dieses Bemühen mit der Handlung der Tragödie in Widerspruch setzte, so sehen wir ihn hier, zum Zwecke der ethischen Motivirung dieser Handlung, dem Thatendrange Fausts eine der ursprünglichen Conception fremde Folie unterlegen, indem er den Helden sich mit Worten vermessen lässt, das „Wohl und Weh der ganzen Menschheit auf seinen Busen zu häufen“, als könne eine solche Häufung der Tendenz seines Thatendranges etwas zusetzen, was ihr sittlichen Werth gäbe, während doch schon das vorausgeschaute Ziel: „mit der Menschheit selbst zu zerscheitern“ nur die Verzweiflung an dieser Bethätigung seiner rastlosen Begierde bestätigt. Diese vermeintliche Vertiefung und Vergeistigung der Handlung löst sich also in nichts auf, und es bleibt nur die dieser Handlung eigenst zugehörige Desperation Fausts an seiner wahren Lebensaufgabe übrig.

Der Dichter hat, vergessend dass jener Gedanke in Fausts Munde nur eine unwahre Beschönigung seiner Rastlosigkeit sein kann, diesen Gedanken festgehalten und weitergesponnen. Er hat sich der Täuschung hingegeben, als bedürfe es, um seinen „Faust“

über die „Fratzen“ der Faustsage hinauszuheben, nur eines weiteren oder höheren Spielraums für den Helden, ohne zu bedenken, dass nicht der Spielraum sondern der Spieler und dessen concrete Willensrichtung das ethisch und poetisch Bedeutsame ist, und dass es nicht sowohl darauf ankam, diesen Faust „in höhere Regionen, in würdigere Verhältnisse emporzuführen“, als vielmehr, wenn er denn einmal „gerettet“ werden sollte, die Verwandlung im Innern des Helden zur Anschauung zu bringen. Aus diesem Grundirrthum ist dann die langwierige zerfahrene und unfruchtbare Beschäftigung mit einem zweiten Theile der Tragödie erwachsen, wogegen dasselbe Motiv des „strebenden“ Menschen in der Handlung des ersten Theiles glücklicherweise nicht nur keinen Raum gewonnen hat, sondern von ihr geradezu ausgeschlossen ist; denn von einer Bethätigung im Sinne jenes Motivs ist in diesem ersten Theil nichts zu verspüren, wohl aber von einer Bethätigung im Sinne der ursprünglichen, dem Faustthema noch nicht entfremdeten Conception.

4.

Die Verjüngung.

Weil jeder physische Lebensgenuss ein gewisses Maas leiblicher Gesundheit und Spannkraft voraussetzt, insbesondere sein Brennpunkt, die sinnliche Liebe, ein in der Blüthe stehendes Leben zur Bedingung hat, so bedarf unser Held, um sein neues Lebensprogramm durchführen zu können, der physischen Verjüngung. Denn er steht ja bereits in vorgerücktem Mannesalter, so dass ihm „dreissig Jahre vom Leibe geschafft“ werden müssen, „den Cursum durchschmarutzen“ zu können. So bildet den nächsten Fortschritt der Haupthandlung diese durch Zauberkräfte bewirkte Verjüngung Fausts und die ihr gewidmete Scene, deren äussere Ausstattung der Phantasie eines Breughel und Tenier entlehnt ist, ein nothwendiges Glied dieser Handlung. Diess passt aber nun wieder nicht in den Kram der modernen Auslegung, deshalb sehen wir auch hier wieder das, was in unserer Scene nur nebensächlich ist zur Hauptsache und was Hauptsache ist zur Nebensache gemacht. Hierzu muss selbst der zufällige Umstand dienen, dass die Ausführung der Scene erst 1788 und zwar im Garten Borghese zu Rom

erfolgte. Nur das „originelle Komische“ der Darstellung, nicht deren tragische Bedeutung wird ins Auge gefasst; diese wird geradezu wegdisputirt. Während Weisse*) in unglaublicher Begriffsverwirrung nachzuweisen sucht, „der besondere Sinn der Hexenscene“ könne nur durch die Zusammenstellung dieser Scene mit der unmittelbar vorhergehenden „Auerbachs Keller“ klar werden, versichert uns Düntzer, zwischen beiden Scenen müsse eine längere Zwischenzeit angenommen werden, „in welcher Faust sich ganz unbehaglich und unglücklich gefühlt und keine Befriedigung in den ihm von Mephistopheles gebotenen Genüssen gefunden“ habe: „die ganze Scene in der Hexenküche soll zur Darstellung bringen, wie Mephistopheles den Faust in bestialische Sinnlichkeit zu versenken sucht, was symbolisch durch den Hexentrank dargestellt wird, der die gemeine sinnliche Kraft in ihm aufregen soll. Um die gemeine Sinnlichkeit in ihrer jedes höheren Sinnes entbehrenden Bestialität zu zeigen, schildert Goethe die tolle Sinnlosigkeit der Hexenwirthschaft mit den lebendigsten Farben, wobei er zugleich Gelegenheit erhält, des ganzen albernen Hexenglaubens mit demselben Humor zu spotten, womit wir ihn früher die Vorstellung des Volksteufels vernichten sahen.“ — Nicht ganz so „sinnlos“ — denn was ist sinnloser als „durch alberne Sinnlosigkeit die bestialische Sinnlichkeit aufregen“ zu wollen? — hatte bereits Weisse die scheinbar auf der Hand liegende Entdeckung gemacht, die Goethische Hexenküche werde uns „sogleich von vorn herein als eine Werkstätte des Unsinns, der Albernheit viel-

---

*) Kritik und Erläuterung des Goethe'schen Faust. Lpzg. 1837 S. 129.

mehr, als der Sünde, des Verbrechens geschildert, und was die Bewohner hierauf thun und sprechen, stehe damit in vollem Einklange.“ Derselbe Interpret aber sagt an dem nämlichen Orte: „von der in dieser Scene ausgesprochenen Stellung des Dichters zu dem Teufels- und Hexenglauben*) war nur noch Ein Schritt zur Anerkennung des tieferen Gehalts, der in diesem Glauben verborgen liegt, und wir werden bei der Brockenscene sehen, wie diesen Schritt der Dichter um weniges später wirklich gethan hat.“ Was er unter diesem tieferen Gehalt versteht, deutet er, wennschon ungenügend, an, indem er bemerkt: „In Shakespeares Macbeth, wo die Gestalten der Hexen unmittelbar jenem Glauben entnommen sind, bezeichnen dieselben nicht sowohl, wie man sie gewöhnlich zu deuten pflegt, den Gedanken des Bösen in der eigenen Brust des Helden, als vielmehr den dunkeln Naturgrund des Bösen, die Kräfte und Substanzen, die in der bewusstlosen Natur, der organischen und unorganischen, dem, was im selbstbewussten Geiste das Böse

*) Der in der Sache liegende Zusammenhang dieses Glaubens mit der Faustsage ist unserer landläufigen Faustverklärung so anstössig, dass sie sich ihn ganz und gar ausreden möchte. Es darf uns deshalb nicht wundern, wenn neuestens auch ein von diesem transfigurirenden Faustenthusiasmus angesteckter englischer Litterarhistoriker von Spuren deutscher Hexengeschichten in England spricht, die „eine Art von scheusslicher Travestie des Faustmotivs“ zeigten, nämlich „den Verkehr mit dem Teufel in einer besonders widerlichen Form, übernatürliche Kräfte zu niedrigerem Gebrauch entwürdigt“. Als ob diess nicht das Thema der Faustsage wäre! Derselbe Schriftsteller weist übrigens nach, dass Deutschland im XVI. Jahrhundert in England nur als das Land der Wundergeschichten von Schwarzkunst, Zauberern, Hexen, Teufeln, Wehrwölfen u. s. w. bekannt gewesen und dass die „Wonderful strange news from Germany“ eine ganze Flugschriften-Litteratur bildeten: Charles H. Herford, Studies in the Literary Relations of England and Germany in the sixteenth Century. Cambridge 1891.

ist, entsprechen, und in analoger Weise wirken, weben und schaffen. Es gehört darum zu ihrer Erscheinung wesentlich das Hässliche, Grauenvolle, Ekelhafte, womit Shakespeare sie ausgestattet hat. Diejenigen, welche diese Ingredienzien der Shakespeare'schen Darstellung als widrige Auswüchse wegschneiden und die Zauberschwestern lieber in dem Tone antiker Parzen reden lassen möchten, verkennen die Tiefe jener Naturanschauung, aus der jene Darstellung und aus der nicht weniger der Volksglaube, auf den sich dieselbe zurückbezieht, geflossen ist." Herr Düntzer aber hat hiervon gar nichts verspürt; dagegen fühlt bei ihm Faust, indem er mit Mephistopheles nach der Hexenküche geht, „das tiefe Verlangen nach einer wahren Beruhigung und Heilung seiner wild aufgeregten Seele." Dieses Verlangen soll sich in den Eingangsworten Fausts aussprechen! In Wahrheit sehen wir in dieser — auf klassischem Boden, wo man sie am wenigsten gesucht hätte, ausgeführten, aber wohl schon früher concipirten Scene denselben übermüthigen aristophanischen Geist lebendig, der dem Dichter die ältesten Faustscenen eingegeben hatte und der, wie schon Weisse bemerkt hat, nicht nur des Hexenwesens sondern ebenso der Aufklärung spottet. Die moderne Auslegung muss sich also schicklicherweise ihr Schamtüchlein vorhalten, wenn sie nicht in ihrer Blösse sichtbar werden will. Nicht weniger verkehrt freilich wäre die Anforderung, der Dichter hätte in der Hexenküche „die Werkstätte der Sünde und des Verbrechens" zur Darstellung bringen sollen oder bringen können. Das hat auch Shakespeare im Macbeth nicht gethan, Goethe aber konnte es schon um deswillen nicht, weil sich in dieser Scene, wie in allen, der Seelenzustand der Handelnden

spiegeln muss und weder der Goethische Faust noch der Goethische Mephistopheles das Sündhafte, Verbrecherische ihres Thuns sich vor Augen halten; vielmehr Faust, nachdem er sich der Magie ergeben und seine Seele dem Bösen verschrieben, gänzlich in diese Willensrichtung eingesetzt, von nichts weiter entfernt ist als von Furcht und Grauen oder von Reue und „Wehmuth“ (Düntzer). Sein Verführer aber wäre in Wahrheit ein so dummer Teufel wie der des modernen Auslegers, wenn er sein Werk mit tragischem Ernste in Scene setzen und dadurch sich selbst entgegenarbeiten wollte.

Die Tonart des frechen Leichtsinns, den Faust gleich Don Juan und Robert zur Schau trägt, muss deshalb auch in dieser Scene herrschen. Diess schliesst nicht aus, dass Faust sich der besseren Einsicht vorübergehend immer wieder zuwendet; denn hier, wenn irgendwo, gilt: das Gute kenn' ich, dem Schlechten folg' ich; und ebenso wenig schliesst es aus, dass Mephistopheles ihm bei solcher Gelegenheit moralische Fusstritte gibt; denn die sittliche Erniedrigung des Verführten gereicht dem Verführer gerade dann am meisten zur Genugthuung, wann ihm jener gegen sein besseres Bewusstsein frohndet. In dieser Beleuchtung ist der Eingangsdialog unserer Scene zu betrachten, mit dem sich Düntzer so naiv abfindet. Faust folgt dem Verführer mit naturphilosophischer Skepsis in die Hexenküche: „soll mich die Sudelköcherei eines alten Weibes verjüngen? warum nicht lieber „irgend ein Balsam“, den „ein edler Geist ausgefunden“? Ja freilich! einen solchen gibt es, und wenn er sich dessen hätte bedienen wollen, so würde der böse Geist mit seiner Magie keine Gewalt über ihn erlangt haben:

Mein Freund, nun sprichst du wieder klug!
Dich zu verjüngen, gibts auch ein natürlich Mittel;
Allein es steht in einem andern Buch
Und ist ein wunderlich Kapitel.
— Ein Mittel ohne Geld
Und Arzt und Zauberei zu haben.

Selbstbeherrschung und Arbeit im Schweisse des Angesichts, wie sie dem gefallenen, aus dem Paradiese vertriebenen Menschen als Heilmittel angewiesen sind:

Begib dich gleich hinaus aufs Feld,
Fang' an zu hacken und zu graben,
Erhalte dich und deinen Sinn
In einem ganz beschränkten Kreise,
Ernähre dich mit ungemischter Speise —

Allein damit er ja nicht etwa Lust dazu bekomme, wird ihm das Heilmittel zugleich unter das nothwendige Maas herabgewürdigt:

Leb' mit dem Vieh als Vieh und acht' es nicht für Raub,
Den Acker, den du erntest, selbst zu düngen —

Hierauf die gewollte Reaktion:

Das bin ich nicht gewöhnt, ich kann mich nicht bequemen,
Den Spaten in die Hand zu nehmen;
Das enge Leben steht mir gar nicht an —

und nun der Schluss:

So muss denn doch die Hexe dran.

Was könnte einfacher und verständlicher sein! Aber die moderne Auslegung wendet den Spiess um: „Mephistopheles kann das hohe Glück einer sich weise beschränkenden, in niedrigem Kreise, in der Pflege der Natur zufriedenen Seele natürlich nicht begreifen, und Faust ist, wie jener wohl weiss, zu sehr vom gewaltigsten Streben ergriffen, als dass er sich von einer solchen Beschränkung nicht missmuthig abwenden sollte“ (Düntzer). Also ist wieder das „gewaltigste Streben“ daran schuld, dass die Hexe dran muss!

Hier folgt ein bedeutsamer Zusatz der späteren Ausgabe, mit dem unser Interpret nichts Besseres zu machen weiss als: „Der Dichter spottet offenbar darüber, dass man gerade alten Weibern solche wunderbare Kunst zuschreibe.“ Dieser Spott trifft nur den aufgeklärten Unverstand, der den Dichter hier „den freiesten Humor gegen die abergläubige Volksvorstellung von solchen Hexentränken auf die heiterste Weise spielen lässt“, statt den Sinn zu ahnden, der in den Worten liegt:

Nicht Kunst und Wissenschaft allein,
Geduld will bei dem Werke sein:
Ein stiller Geist ist Jahre lang geschäftig,
Die Zeit nur macht die feine Gährung kräftig.
Und Alles, was dazu gehört,
Es sind gar wunderbare Sachen!
Der Teufel hat sie's zwar gelehrt,
Allein der Teufel kanns nicht machen.

Weisse hat einen Versuch der Erklärung gemacht, aber wie ist dieser ausgefallen! „Ein Werk soll allerdings von diesen Ungeistern vollbracht, ein Zaubertrank in dieser Küche gebraut werden. Aber Mephistopheles kündigt dieses Werk gleich Anfangs als ein solches an, wozu die Geduld der Langenweile gehört, die allein das Geistlose, das Abgeschmackte ertragen lehrt, jene Geduld, welche er, der geistreiche, im Reiche des Lebendigen einheimische Teufel nicht besitze, und daher das Werk, welches er die Hexe gelehrt, nicht selbst vollbringen könne.“ Aber von Langeweile, vom Geistlosen und Abgeschmackten ist ja hier gar nicht die Rede! Dagegen ist die Vorstellung von der Möglichkeit eines Verjüngungselixirs nothwendigerweise durch die Möglichkeit bedingt, die Naturkräfte in schöpferische Wirksamkeit zu setzen; denn jede Verjüngung ist eine Neuschöpfung, eine Wiedergeburt und als solche eben

eine „gar wunderbare Sache.“ Davon lässt sich die Schulweisheit des modernen Auslegers principiell nichts träumen. Der Dichter aber musste sich etwas davon träumen lassen, wenn auch nur träumen; denn einer begriffsmässigen Entwickelung bedurfte er nicht. Und wir bedürften einer solchen zum ästhetischen Genusse der Scene auch nicht, wenn wir uns nicht Rechenschaft geben wollten von der intellectuellen Grundlage seiner Wortbilder, von dem mehr oder weniger dunkeln Gefühle ihrer Bedeutsamkeit. Die magische Praxis, indem sie das Fiat des Schöpfers in ihre Gewalt zu bringen strebt, findet sich auf den mühsamen Weg des Experiments gewiesen, wo selbst „Kunst und Wissenschaft“ sie im Stich lassen und „Geduld“ erfordert wird d. h. der Wille des der Zauberei ergebenen Organs oder Werkzeugs muss in den Willen der schöpferischen Kräfte eingehen, muss sich mit ihnen amalgamiren, und findet sich dabei, statt der vernunftmässigen Wirksamkeit, in einen endlosen Wirbel einander widerstreitender Potenzen verschlungen, der „die feine Gährung kräftig macht.“ Unter diesen schöpferischen Kräften hat man hierbei allerdings nicht die in der Hand des Schöpfers ewig gebundene Natur, wohl aber diese als die verborgene „Samenkraft“ der Dinge, sofern sie in aller Creatur wirksam ist und die Voraussetzung ihrer Leibhaftigkeit bildet, zu verstehen. Diese in ihre Gewalt zu bekommen, ist ja eben, wie wir gesehen haben, das Ziel der schwarzen Magie. Insofern die intelligente Creatur diesen verborgenen Grund der Natur in sich hat und in den Dingen ausser ihr voraussetzt, kann sie magisch wirken, kann sie zaubern. Die Grundkräfte der Natur als die Wurzeln alles Entstehens sollen — und hierin liegt der Frevel — bei dieser

magischen Praxis ihrem Zwecke zuwider aus ihrer creatürlichen Gebundenheit in Freiheit und in selbstständige Aktion versetzt werden, dem Willen des Zauberers Gehorsam leistend. Die magischen Mittel zu diesem Zwecke sind mannichfaltig, verwickelt und wunderlich: „Alles was dazu gehört“ ist nicht auszusagen; aber Eins ist dabei wesentlich, dessen man, selbst wenn man, wie der Teufel, in der Theorie dieser Kunst die Meisterschaft erlangt hat, in der Ausübung nicht entrathen kann — die Theilhabung an dieser Natur als einer leibhaften und leibgebenden d. i. zeugenden, von der der böse Geist ausgeschlossen ist. Die Vorstellung eines leibhaften Teufels ist der eigentliche Aberglaube: *le mal ne peut jamais prendre nature!* könnte der Teufel unsere Natur annehmen, sich für uns leibhaft machen, so könnte er auf natürlichem Wege, nicht bloss geistiger Weise der Creatur beikommen und sowohl, wie diese, durch Zeugung sich selbst vervielfältigen, als auch, ungleich dem irdischen Menschen, weil mächtiger, diesen durch die Naturkräfte erneuern und verjüngen. So aber findet er sich unter diese Natur, in welcher der Mensch steht und über welcher Gott waltet, gesetzt, unfähig sich diese anzueignen, aber fähig infolge seines Urverbrechens tiefere Blicke in den Abgrund ihrer geheimen Werkstätte zu werfen als der Mensch vermag. Denn der Einblick in diesen „Ungrund“ ist der bleibende Gewinn (Raub) des Teufels. Deshalb ist er im Stande den Menschen und die werkzeuglich unter ihm stehende Creatur zur Zauberei anzuleiten, wo es gilt, den Abgrund zu lüften, die gefangen gehaltenen Urkräfte der Schöpfung hervorzulocken und mit dem Menschen in Contakt zu bringen; aber er ist nicht im Stande,

selbst diesen Contakt zu vermitteln, eben weil ihm die dazu erforderliche Leibhaftigkeit fehlt. Vielmehr hält ihn die irdische Natur von sich ausgeschlossen und in seiner gespenstigen Lebendigkeit gefangen, wie das Pentagramm auf der Ausgangsschwelle, so dass er sich zwar viel mit ihr und an ihr zu schaffen macht und auf ihren Missbrauch alle Zeit bedacht ist, aber gleichwohl weder sie positiv erkennen noch mit ihr zu zeugen vermag, eine Impotenz, welche gerade die nie zu löschende Pein seiner sich selbst verzehrenden Spirituosität bildet.

Aus diesem Gedankenkreise heraus also tritt die Antwort des Mephistopheles klar hervor. Er bedarf für seine magische Praxis eines leibhaften Willensorgans. Aber — „warum denn just das alte Weib“? Weil der Wille des jungen, empfängnissfähigen Weibes normalerweise ausschliesslich auf die natürliche Zeugung gerichtet ist; während das unfruchtbare Alter der unnatürlichen Bethätigung des Zeugungstriebes Raum gibt. Der Missbrauch dieses Triebes aber ist es, wie wir weiter sehen werden, der, wie dem ganzen Hexenwesen, so insbesondere der Zubereitung des Verjüngungstrankes Sinn und Bedeutung leiht. Die Hexe ist in erster Linie auf die eigene Verjüngung bedacht, und der Hexenglaube lässt sie diese auch erreichen, wennschon nur während sie „schwärmt“, im Dunkel der Nacht. Man ermesse hieraus den ganzen Scharfsinn des modernen Auslegers, wenn er entdeckt: „Wie wenig der Dichter selbst an solche Tränke glaube — er bedient sich jenes Verjüngungstrankes nur symbolisch — deutet er sofort humoristisch in der Bemerkung der alten Hexe an, dass sie selbst aus der ältesten Flasche, woraus sie dem Faust einschänken will, zuweilen

nasche: denn dass dieser Trank gar nichts nütze, ergibt sich aus dem Anblicke des alten hässlichen Weibes auf das schlagendste“ (Düntzer).

Der spätere Zusatz:

So sagt mir doch, verfluchte Puppen,
Was quirlt ihr in dem Brei herum?
— „Wir kochen breite Bettelsuppen.“
Da habt ihr ein gross Publikum —

passt als moderne litterarische Anspielung schlecht in die Scene herein: der Dichter nahm leider hier so wenig wie in der Brockenscene Anstand, sein ihm entfremdetes Werk durch die Einstreuung von Allotrieen abzuschwächen. Diese muss man nun mit in den Kauf nehmen; aber um deswillen die Idee des Gedichts selbst aufzugeben, dazu nöthigen solche Einstreuungen wahrlich nicht. Auch muss man zu lesen verstehen und den Charakter des Mephistopheles in seiner zeitlichen und örtlichen Ungebundenheit fassen, in der ihm Anspielungen aller und jeder Art erlaubt sind, sofern sie nur zum „Leitmotiv“ der Handlung stimmen. In unserer Scene aber ist die Stimmung phantastisch bis zur Trunkenheit: es herrscht ein sinnbetäubender Brodem in dieser Küche, wo der Teufelstrank, der die Sinne trunken macht, gebraut wird, und eben diese Handlung, das beharrliche Kochen des Hexenbreis lässt die Phantasie auf die breiten Bettelsuppen übergehen, nur muss man nicht wissen wollen oder vergessen, dass diese zur Zeit der Entstehung dieses Zusatzes ein specieller Vorgang neuesten Datums waren. Diese litterarischen Anspielungen wiederholen sich hier wie in der Brockenscene und wirken deshalb störend und ablenkend.

„Die Thiere beginnen nun das tollste sinnloseste Spiel“ (Düntzer). Nein, es ist ein phantastisches Thun und Schwatzen, aber kein sinnloses Spiel. Goethe

selbst soll später (Falk gegenüber) die Katzengespräche einen „dramatisch-humoristischen Unsinn“ genannt haben. Das wäre jedenfalls *cum grano salis* zu verstehen. Blosser Unsinn oder Widersinn ist weder humoristisch noch dramatisch. Auch hat der Humor dieser Werkzeuge der Zauberei als ein Teufelshumor seine besondere Farbe, welche die moderne Auslegung gänzlich ausser Acht lässt. Es heisst oberflächlich sehen, wenn man in dieser Hexenküche nur eine „Werkstätte des Unsinns, der Albernheit“ erkennen will (Weisse, noch crasser Düntzer und so die Meisten). Ebenso falsch ist die Parallele mit der Hexenscene im Macbeth, die dazu diene, „ein gespenstiges, unheimliches Grauen zu erwecken“ (Weisse); denn es soll kein solches erweckt werden. Im Macbeth ist der Exponent der Scene die Unthat des Helden, im Faust dessen Verjüngung. Unheimlich genug geht es auch bei dieser her, aber das Phantastische überwiegt; denn es ist die zeugende und gebährende Natur, deren Missbrauch hier symbolisirt erscheint, und es durfte diess in burlesker Weise geschehen, weil das Verbrecherische hier nicht sowohl subjektiv, im Willen der intelligenten Creatur, als Gewissensvorgang, sondern objektiv, an und in dem begleitenden Naturprozesse, phantastisch gespenstig heraustritt, indem die lärmenden und schwatzenden thierischen Ungestalten die in Aufruhr gebrachten Elementargeister nachäffen, obwohl sie als Willensträger — denn sie stellen Mittelglieder zwischen dem Menschen und der willenlosen Creatur vor — zugleich ethische Reflexe zeigen.

Zunächst die Habgier:

O würfle nur gleich
Und mache mich reich

Und lass mich gewinnen!
Gar schlecht ist's bestellt,
Und wär' ich bei Geld,
So wär' ich bei Sinnen.

Die behexten Thiere sind nämlich nicht bei Sinnen, nicht bei sich, nicht Herren ihrer selbst, sondern in die Naturbegierde verschlungen, und bilden sich ein, es fehle ihnen nur die äussere Gelegenheit zur Besinnung zu kommen:

Wie glücklich würde sich der Affe schätzen,
Könnt' er nur auch ins Lotto setzen!

Sodann die Lustbegierde, der „Wille zum Leben." Sie haben kein wahres Leben: „Ihr Leben ist ein blosser Zeitvertreib", heisst es in einem Paralipomenon. Das will sagen: sie leben, die wahre Zeit, in der die Gegenwart beharrt, vertreibend, in einer Scheinzeit und Scheinwelt. Das Leben, in diesem Gehalt und Bestand suchend, ist leer, hohl und nichtig:

Fleisch dorrt wie Heu und Bein zerbricht wie Glas
Und alle Schönheit ist ein wahrer Mottenfras.
(Paralip.)

In der Sucht nach Leben also fürchten sie sich doch davor, seine Nichtigkeit d. i. die Nichtigkeit des irdischen Zeitlebens als solchen verspottend.

Das ist die Welt:
Sie steigt und fällt
Und rollt beständig,
Sie klingt wie Glas:
Wie bald bricht das,
Ist hohl inwendig;
Hier glänzt sie sehr
Und hier noch mehr.
Ich bin lebendig!
Mein lieber Sohn,
Halt' dich davon!
Du musst sterben!
Sie ist von Thon,
Es gibt Scherben.

Der Leser vergleiche zu seiner Erbauung hiemit die Erklärung Düntzers: „Man kann in diesen bänkelsängerischen Versen eine Hindeutung auf die Vergänglichkeit der Welt sehen, von deren Herrlichkeiten man sich nicht fesseln lassen dürfe; dem Kater ist es jedenfalls nicht ernstlich damit gemeint, was freilich nicht hindert, dass er, wie Kinder und Narren, die Wahrheit sage.“ Wenn sie auf diese Weise Moral predigten, wäre das Spiel dieser Meerkatzen aber doch kein sinnloses!

Zuletzt die Herrschgier: als blosse Werkzeuge stehen sie im Dienst der Hexe, aber sie wollen herrschen, indem sie sich selbst ihren Herrn machen; denn ein selbstgesetzter Herr ist nur der Knecht seiner Macher. So werden denn Scepter und Krone herbeigeschleppt, „mit grossem Geschrei“; denn die sublime Idee der Aufrichtung ihrer Herrschaft berückt sie ganz und gar:

O, sei doch so gut,
Mit Schweiss und mit Blut
Die Krone zu leimen!

Wenn sie die Krone mit Schweiss und Blut geleimt haben wollen, so haben sie dabei eine Herrschaft im Sinne, wie sie landläufig auf diesem Erdenrund ist, bei der sie selbst aber Schweiss und Blut aktiv, als werkzeugliche Gehilfen, nicht passiv vergiessen wollen. Und zwar soll die Krone „geleimt“ werden noch ehe sie durch ihr „Ungeschick“ zerbrochen ist; denn die Krönung ist Stückwerk, es fehlt der einigende Wille in diesem Durcheinander der Begierde: das Zerbrechen ist der vorausgesehene Spotteffekt, deshalb nennt sie Mephistopheles „aufrichtige Poeten“; denn sie geben ihr Machwerk als das was es ist. Wenn's glückt, „so sind es Gedanken“, d. h. so

kommt etwas dabei heraus. Die litterarische Beziehung, die nur besagt: so ist etwas dabei zu denken, wirkt hier allerdings wieder störend.

Bevor die Thiere den Mephistopheles zum Herrscher erklären, verhöhnen sie ihn mit dem Siebsehen, der Koskinomantie, deren sich die Wahrsagerinnen zur Entdeckung von Diebstählen bedienten. Denn der Teufel ist der älteste Dieb, der die Kräfte der Urzeugung, den Naturschatz Gottes sich zum Raube genommen:

> Wärst du ein Dieb,
> Wollt' ich dich gleich erkennen.
> — Sieh durch das Sieb!
> Erkennst du den Dieb
> Und darfst ihn nicht nennen?

Der Kater insinuirt der Kätzin, dass sie nicht die Courage habe, den Teufel bei seinem Namen zu nennen. Beiden zum Scandal gereicht es, dass der Chef *de cuisine* Topf und Kessel nicht kennen will:

> Der alberne Tropf!
> Er kennt nicht den Topf,
> Er kennt nicht den Kessel!

Das ganze Treiben der Meerkatzen darf also keineswegs als ein sinnloses Possenspiel, das nur langweilen könnte, sondern muss als eine höchst phantastische, sinnaufregende und zugleich sinnbetäubende Aktion betrachtet werden, und der Aufschrei unseres Helden „Weh' mir! ich werde schier verrückt“ ist deshalb, obwohl er dabei „gegen den Spiegel“ sieht und gänzlich in das Zauberbild versunken scheint, doch zugleich auf den Höllenlärm der Thiere mitzubeziehen; denn Mephistopheles versetzt, freilich nur heuchlerischer Weise, auf die Thiere deutend:

> Nun fängt mir an fast selbst der Kopf zu schwanken.

Beides, das Treiben der Thiere und die Wirkung des

Spiegels bilden insofern Eine Handlung als Beides zur Stimmung der Scene, wie Orchestermusik und Bühnenhandlung, zusammenstimmt. Beides verläuft deshalb nebeneinander.

Der Spiegel wird hier nicht zufällig vorgefunden, sondern er ist der nothwendige Reflex des Seelenzustandes des Helden, der in dem Brodem der Hexenküche frei wird, in die Erscheinung tritt: die magische Werkstätte setzt Fausts eigene Magie in Aktion. Denn, wie wir oben gesehen haben, dieser „schaffende Spiegel“ wird erst schaffend durch die effektive Magie der Begierde. Fausts Begehren war von Anfang auf die Urkraft der Schöpfung und zwar nach ihren beiden Polen, der Erkenntniss und der Zeugung gerichtet. Die letztgenannte als Lustbegierde beherrscht ihn, seit dem Zurücktreten der Wissbegierde, jetzt ausschliesslich und spiegelt ihm ihr höchstes Ziel in Gestalt eines „hingestreckten“ d. i. in seinem Reizen exponirten vollendet schönen weiblichen Körpers vor, so dass er diese seine entzündete Begierde auf magische Weise objektivirt erblickt: aus dem Spiegel tritt ihm das „Bild“ dieser Begierde entgegen. Da es die schwarze Magie nur zur gespenstigen Lebhaftigkeit, nicht zur natürlichen Leibhaftigkeit bringt, so verschwebt das Bild im Nebel sobald er ihm nähertritt:

Ach, wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe,
Wenn ich es wage, nah zu gehn,
Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn!

Es leuchtet nur im Brennpunkt der Begierde auf, hier aber als der „Inbegriff von allen Himmeln.“ Das Weib, das er im Spiegel erblickt, ist jenes Lukrezische: *„toto jactans e corpore amorem“*, wie Knebel übersetzt: das Lieb' ausstrahlt aus jeglichem Gliede. Diese

Verhimmelung des Sinnenreizes entspricht vollkommen der ekstatischen Phantasmagorie der Geschlechtsliebe. „So etwas findet sich“ für sie „auf Erden“, und der Verführer, der seinen Zweck erreicht sieht, verweist ihn, unter lügenhafter Verdrehung der Worte Genesis 1, 31, auf die Befriedigung des Schöpfers durch dessen eigenes Werk, sowie auf die bevorstehende natürliche Befriedigung seiner Begierde. Er verweist ihn höhnisch auf beide, weil hier das Mittel zum Zweck gesetzt wird, wobei keine wahre Befriedigung gewonnen werden kann. Gott hat die Welt nicht geschaffen, um seine Eitelkeit zu füttern, sondern das vollendete Werk lobt sich selbst, und nicht das ästhetische Wohlgefallen als solches ist es, an dem sich Faust „für diessmal immer satt“ sehen soll; die Helena-Idee hat mit unserer Handlung, obwohl sie der Dichter später selbst darauf bezogen, nichts zu thun: es ist die, allerdings durch ästhetischen Reiz gesteigerte Entzündung der Begierde, die der Verführer will und die die wiederholte Anschauung des Spiegels bezweckt. In dieser Entzündung der Begierde mischen sich Qual und Lust:

Weh mir! ich werde schier verrückt:
Mein Busen fängt mir an zu brennen!
Entfernen wir uns nur geschwind!

Nun erscheint, angezogen durch die hinausschlagende Flamme, aus dem Schornsteine, über dem sie geschwärmt, herabfahrend die Hexe. Sie bedient sich alsbald des auskommenden höllischen Elements, das sie versengt hat, die unachtsamen Diener zu bestrafen, und nachdem sie die fremden Eindringlinge gewahr geworden, auch gegen diese:

Die Feuerpein
Euch ins Gebein!

Mephistopheles, und unter seiner Protektion Faust, ist dagegen unempfindlich, es ist sein Element; aber gegen die Respektverletzung reagirt er ernsthaft: als „Herr und Meister“ der Hexe und ihrer „Katzengeister“ will er ohne Vorstellung erkannt sein:

Hab' ich diess Angesicht versteckt?
Soll ich mich etwa selber nennen?

Die Hexe, nach einer Entschuldigung greifend, fragt nach seinen volksthümlichen Attributen und er lässt die Entschuldigung gelten:

Denn freilich ist es eine Weile schon,
Dass wir uns nicht gesehen haben.

Die neue Zeit ist längst angebrochen, die Hexen werden nicht mehr frequentirt, die Cultur beleckt schon „alle Welt“ und „das nordische Phantom“ des Teufels ist nicht mehr zu schauen. „Man sieht“, sagt Hr. Düntzer, „mit welchem Humor der Dichter den ganzen Volksteufel“ — und einen anderen kennt die moderne Aufklärung nicht — „auch hier wieder verhöhnt und vernichtet.“ Nein, man sieht wie der Teufel die Aufklärung verhöhnt, die sich einbildet, mit den Spuckgestalten des Aberglaubens das reale Princip des Bösen selbst aus der Welt geschafft zu haben:

Wo siehst du Hörner, Schweif und Klauen?
Und was den Fuss betrifft, den ich nicht missen kann,
Der würde mir bei Leuten schaden;
Darum bedien' ich mich, wie mancher junge Mann,
Seit vielen Jahren falscher Waden.

Dass der Dichter selbst an die Persönlichkeit des Bösen nicht glaubt, dass er selbst meint, die Menschen seien den Bösen wirklich los, dass er überhaupt nicht mit vollem Ernst bei der Sache bleibt, verschuldet zwar die moderne Abschweifung zu den „falschen Waden“, ändert aber nichts an der richtigen Selbst-

schätzung seines Teufels, als dramatischer Person. Den Namen verbittet sich dieser, das Wesen nicht! Die Menschen haben ihn „schon lang ins Fabelbuch geschrieben“, aber „die Bösen sind geblieben“ d. h. er arbeitet nunmehr hinter den Coulissen: durch seine Figuranten ist er nach wie vor in Aktion. Wie er, der ja „sehr gewohnt ist incognito zu gehn“, wie er „genannt“ d. i. vorgestellt wird, verschlägt nichts. „Du nennst mich Herr Baron, so ist die Sache gut; ich bin ein Cavalier wie andre Cavaliere.“ Als solcher tritt er ja an Fausts Seite auf. Sein „Wappen“ aber ist die Unzucht; denn auf dem Verderb des Zeugungstriebes ist sein Zweck von Anfang an gerichtet. Hierin hat er sich auch in der Hexe ein passendes Werkzeug bereitet:

Mein Freund, das lerne wohl verstehn:
Das ist die Art, mit Hexen umzugehn —

d. h. bei den Hexen fallen die sonst zweckdienlichen Umschweife weg; nicht etwa nur: das ist bei Hexen nothwendiges Mittel zum Verständniss. Auch hier wieder steht der Dichter über seiner theoretischen Einsicht und sein Genius lehrt ihn intuitiv das Rechte zu treffen; die moderne Auslegung aber, gänzlich im Zeitgeiste befangen, lässt ihn, wie wir bei der Kritik Kuno Fischers gesehen haben, den Mephistopheles geradezu erklären, er sei gar kein Teufel: ein solcher existire gar nicht!

Nun wird der höllische Trank credenzt. Er ist bereits abgelagert, frei von Gestank, ohne den es, wegen der Schärfe der zusammengezwungenen Kräfte, bei dieser Brauerei nicht abgeht. Doch ist Gefahr bei seinem Gebrauche, wie Eingeweihte wissen und woran die Hexe ihren Meister, da sie Faust als Neuling erkannt hat, „leise“ erinnert. „Es ist ein guter

Freund“, versetzt Mephistopheles, „dem es gedeihen soll“ d. h. dem es unter meiner Aegide gedeihen wird. Die Formen und Formeln der Spendung sind als nebensächlicher Aufputz behandelt: die abfällige Kritik des Mephistopheles soll, wie diess des Verführers ständiger Kunstgriff ist, die Handlung ins Unverfängliche ziehen. Sein Spott über den Zauberspruch ist also ebensowenig wie irgend eine seiner Reden *à la lettre* zu nehmen. Das Reimspiel mit den zehn Grundzahlen klingt an neuplatonische und kabbalistische Reminiscenzen an.*) Der magische „Kreis“, den die Hexe zieht, gehörte schon zur magischen Praxis des Alterthums und hängt zusammen mit der Vorstellung des Bannes, der Ab- und Ausschliessung oder Einschliessung aus oder inner einer Region, um das zu Bezaubernde von dem Einflusse der einen Region freizumachen und dem der andern zu öffnen.**) Dem Dichter fehlte eben nur das Ma-

---

*) Auch dieses „Hexen-Einmaleins“ ist keineswegs nur „dramatisch-humoristischer Unsinn“: als „sinnloses Wortgeklingel“ hätte es keine poetische Berechtigung; vielmehr muss selbst in der Verwirrung der Begriffe eine Bedeutung erkenntlich bleiben. Freilich wird diese zur Vieldeutigkeit. Unzweideutig ist nur die Anspielung des Mephistopheles auf die Trinitätslehre:

Mein Freund, die Kunst ist alt und neu:
Es war die Art zu allen Zeiten,
Durch Drei und Eins und Eins und Drei
Irrthum statt Wahrheit zu verbreiten.

Die Erklärung dieses Hexen-Einmaleins' hat mit der Faustidee nichts gemein, weshalb ich mich darauf beschränke, beispielshalber auf die Deutung hinzuweisen, die „Dr. M. in Berlin“ in Schorers Familienblatt v. 13. April 1884 Bd. V No. 15 S. 186 zu geben versucht hat.

**) Man vergleiche das auf S. 186 oben über die Schliessung eines solchen magischen Kreises bei jeder lebendigen Production Gesagte.

terial, um die Handlung noch mehr zu vertiefen; aber wichtiger als diess ist auch hier wieder die psychologische Begründung der von dem Verführten zur Schau getragenen und von dem Verführer beschönigten Verachtung und Verhöhnung der Hexenweisheit, die sie sich doch zu Nutzen machen, durch die Ueberhebung Fausts mitten in der Niedertracht, worin ihm Mephistopheles weidlich secundirt. Die moderne Auslegung will diese nur zur Schau getragene Verachtung Fausts, diesen nur vorgespiegelten Spott des Mephistopheles über die Zauberformeln der Hexe als Argument für die „Albernheit“ des Hexenwesens wie des Hexenglaubens albernerweise für eigene Rechnung acceptiren, sodass sie statt der handelnden Personen, den Dichter selbst im Namen der Aufklärung sprechen lässt; während doch Mephistopheles diese Aufklärung soeben erst in der handgreiflichsten Weise persiflirt und Faust selbst sich bei dessen Beschwörung ähnlicher Formeln bedient hat, weshalb sein hier zur Schau getragener Dégoût, wenn anders nicht die ganze Fausthandlung in Widersprüche zerfallen soll, nur derselbe Uebermuth sein kann, den wir ihn bei seinem Bundesschlusse mit dem Bösen zur Schau tragen sahen, gleichwie der Spott des Mephistopheles wiederum nur denselben Zweck haben kann, ihn in diesem Uebermuth zu bestärken. Dass diese Formeln an sich nicht ohne Sinn und Absicht, nicht blosser Hocuspocus sein dürfen, folgt ja schon aus ihrer Verbindung mit dem Credenzen des Tranks durch die Hexe: wie die Spende so die Spendung und die Spenderin. Freilich stellt es der Dichter frei, die Hexe im Aberglauben an ihr überliefertes Formelbuch befangen zu betrachten, wie diess Buch selbst als eine der magischen Praxis

zu Grunde gelegte aberwitzige Theorie; immerhin aber muss auch dieser Aberwitz wiederum seine Raison haben, seine Beziehung zu dieser Praxis, deren Wirksamkeit die Handlung voraussetzt. Die Wortspiele als solche wären völlig müssig. Wir werden dem Dichter, es mag sein gegen seine eigene bewusste Absicht, erst gerecht, indem wir den tieferen Grund dieses Aberwitzes in der Irrationalität der Handlung selbst, die trotz ihres höllischen Erfolgs die Productivität der Natur nur nachäfft und es zu keiner eigentlich natürlichen d. i. gesunden leibhaften Verjüngung bringt, versinnbildlicht erkennen. Wahrhaft sinn- und zwecklos ist nur die moderne Auslegung, als sei es Faust und seinem Gesellen in dieser Hexenküche, wie in der ganzen Tragödie, in Wahrheit nur um ein leeres Possenspiel zu thun, bei dem die Magie den Hanswurst mache, während der Ernst ihres Thuns und Redens in der „strebenden" Aufklärung liege. Das Wesen dieser Magie ist das sich Versenken in den dunkeln Abgrund der streitenden Naturkräfte, um ihrer mächtig zu werden. In ihrem nicht zur Ruhe des Produkts (Sabbathruhe) gelangenden Antagonismus tritt in der That, nicht nur logisch sondern *realiter* der „vollkommene Widerspruch" zu Tag:

Die hohe Kraft
Der Wissenschaft
Der ganzen Welt verborgen!

Denn hier ist Alles auf ein sich Verlieren aus dem Licht in die Finsterniss, auf eine der ganzen Welt verborgene Wissenschaft gestellt; aus dieser Finsterniss heraus wird die hohe Kraft der Magie ohne alles Zuthun geschenkt:

Und wer nicht denkt,
Dem wird sie geschenkt,
Er hat sie ohne Sorgen.

Der rastlosen Begierde geht aber auch die Hexerei nicht geschwind genug, und die „grosse Emphase“, womit der von allen Seiten wiederhallende Zauberspruch recitirt wird, accompagnirt von höheren und tieferen Begleitstimmen der Thiere, wirkt sinnverwirrend. So ist es zu verstehen, wenn Faust in den wenigen kurzen Worten des Spruches „ein ganzes Chor von hunderttausend Narren“ vernehmen will. Aber „ohne Sorgen“ d. h. in Selbstvergessenheit stürzt er den Hexentrank hinunter, obwohl dieser bei der Berührung mit seinem Leibe aufflammt:

Nur frisch hinunter! immer zu!
Er wird dir gleich das Herz erfreuen.
Bist mit dem Teufel du und du
Und willst dich vor der Flamme scheuen?

Die Plötzlichkeit und Heftigkeit der Wirkung wird durch die Anweisung versinnlicht, sich rasch ins Freie zu begeben und Bewegung zu machen:

Nur frisch hinaus! du darfst nicht ruhn.
— Komm' nur geschwind und lass' dich führen!
Du musst nothwendig transspiriren,
Damit die Kraft durch Inn- und Aeussres dringt.

Darnach wird die gewünschte Reaction in Müssiggang und Wollust zu Tage treten:

Den edlen Müssiggang lehr' ich hernach dich schätzen,
Und bald empfindest du mit innigem Ergetzen,
Wie sich Cupido regt und hin und wieder springt.

Nein! die tiefsinnigen Ausleger wissen es besser: „Der Trank, dessen Wirkungen Faust, in edlem Müssiggange transspirirend empfinden soll, ist kein

anderer als das Sublimat, welches aus dem Realismus der Alltäglichkeit abgezogen, diesen in den Idealismus sinnlich phantastischer Leidenschaft umschlagen macht. In einem der venetianischen Epigramme nennt Goethe die Langeweile „Mutter der Musen“: etwas Aehnliches hat er, aus unmittelbarster Lebenserfahrung geschöpft, in der keck sinnbildlichen Darstellung dieser Scene veranschaulichen wollen. . . Die Bedeutung aber, die dieses Lebensmoment für den Charakter des Helden überhaupt hat, ist angedeutet in den Worten, welche die Hexe und Mephistopheles wechseln während Faust den Trank zu sich nimmt. Wer von diesem Trank unvorbereitet trinkt, kann „nicht eine Stunde leben“, das heisst, wer sich ohne eigenen Gehalt in den Strudel der Sinnlichkeit wirft, geht geistig und sittlich darin zu Grunde; der geistig Begabte aber, der „Mann von vielen Graden“ wird dadurch nur zu höherem Leben angeregt.“

Ich führe diese Sätze Weisses wörtlich an, weil sie ein Musterstück jener von dem Thema der Handlung in's Blaue hinein abirrenden Interpretation und zugleich jenes heutzutage zu unbedingter Herrschaft gelangten Missbrauchs des Gedichts zur Verherrlichung des Faustcharakters bilden. Ueberdiess ist die Deutung absurd; denn gerade der geistig Begabte, der sich in den Strudel der Sinnlichkeit wirft, fällt am tiefsten und läuft die grösste Gefahr; während derjenige, der „ohne eigenen Gehalt“ sündigt, ein Vieh bleibt wie zuvor, oder sogar noch eher die Aussicht hat, dadurch „zu höherem Leben angeregt“ zu werden. Die Sucht der modernen Ausleger, der Handlung ihre nächstliegende und ausgesprochene Bedeutung — also hier die Verjüngung Fausts durch Teufelswerk — zu nehmen und dafür eine beliebige

landläufige Vorstellung der jeweiligen Lesewelt unterzuschieben, lässt sie selbst vor den handgreiflichsten Absurditäten nicht zurückschrecken. Es ist als ob sie Mephistopheles mit seinen Lügen selbst im Banne hielte.

Die Hexe gibt unserem Helden ein Zotenlied mit auf den Weg. Das ist die Melodie, nach der er von nun an singen und springen soll. Die Wirkung des Tranks ist eine Verjüngung Fausts nach innen und aussen. Er kann sich wieder jung fühlen und für jung gelten, und diese Verjüngung culminirt und concentirt sich im Geschlechtstriebe. Als galanter Cavalier, als Venusritter geht er aus der Hexenküche hervor. Sein Verhältniss zum zeitlich Weiblichen ist durch diese magische Wiedergeburt eigenthümlich potenzirt. Imgleichen wird nun auch das Weib den Gipfel ihres Verlangens, alles was „gut und lieb" ist, in ihm sehen. Die durch den Zaubertrank wiedererlangte Lebenskraft und Lebenslust ist nicht die natürliche: Faust ist kein normaler Liebhaber, wie die landläufige Auslegung ihn nimmt, geschweige denn ein in frische Alpenluft getauchter Musterliebhaber, wozu ihn z. B. noch Herman Grimm hinaufschrauben will; sie ist eine magisch afficirte und inficirte, durch dämonische Erregung erzeugte und unterhaltene, eine potenzirt sinnlich-phantastische. Erst als solche erreicht sie das Niveau jenes Productionstriebs, jener „incommensurabelen" Thatenlust der Sturm- und Drang-Periode, nur als solche entspricht sie jenem *periculum vitae,* jener sittlichen Hochgefahr des Jugendlebens, und eben erst als solche war sie auch zum concreten Objekt der genialen Intuition Goethes erwachsen.

Und so schliesst unsere Scene mit dem ebenso

kurzen wie bedeutsamen Spott-Monolog des Mephistopheles:

> **Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,**
> **Bald Helenen in jedem Weibe.**

Die sinnliche Liebe erhebt sich im Menschen über die auch dem Geschlechtstriebe der Thiere eigene Lust an der Vollkommenheit des Individuums zum Genusse der Schönheit und tritt damit in die Sphäre des Geistes, aber noch keineswegs in die sittliche Sphäre. Die Phantasmagorie des Liebeszaubers jedoch vermischt das physische Element mit dem ethischen, und wenn deshalb schon der Wahn des natürlich Verliebten als „blinder Amor" seinen Gegenstand ins Vollkommene sieht, so geht der Wille des durch Magie in den Orgasmus der Zeugungslust Versetzten in dieser Versetzung oder Verzückung vollends auf.

Diess Alles mag man als vom Dichter nur symbolisch in das dunkle Gebiet der Magie transponirt betrachten, an dem Wesen der Handlung wird dabei nichts geändert, sofern nur dieses Wesen selbst nicht, wie es allgemein geschieht, verkannt wird. Mit anderen Worten: der Dichterjüngling hatte sein Werk als einen „etwas dunkelen Zustand" an sich selbst erlebt, den Faust als „etwas Incommensurabeles" (bei Eckermann) concipirt; wenn uns nun der Greis versichern will „alle Versuche, diesen Faust dem Verstand näher zu bringen" seien vergeblich, so darf ihn dagegen die rechte Kritik versichern, dass jenes Incommensurabele durch die Kunst seines Genies commensurabel, dass das „Problematische" dem Verständnisse bis zu einem gewissen Grade lösbar geworden ist. Und wie er von den Gestalten seiner Dichtung, im congenialen Geiste eines Cornelius ge-

sehen, zugleich verwundert und befriedigt gewesen, so hätte ihn nicht minder die rechte Auslegung frappiren und überzeugen müssen, wenn er gefunden hätte, dass es in der That seine Gestalten seien, nur in dem Lichte der ursprünglichen Conception, nicht in jenem matten Lichte der Reflexion gesehen, in dem sie ihm selbst so „schwankend“ geworden waren, dass er sie nur noch als „Träume“ betrachten konnte, zu deren Auslegung ihm Schiller verhelfen sollte.

5.

Die Liebestragödie.

Die Liebestragödie hat der modernen Kritik — soweit diese nicht geradezu in den Tag hinein schwatzt und die Handlung in ihr Gegentheil, in „das Ideal der Liebe“ verkehrt — grosse Verlegenheit bereitet, so dass z. B. Karl Köstlin auf den Einfall kommen konnte, sie als „Episode“ ja als „idyllische Episode“ aufzufassen. Er mochte sich als ehrlicher Schwabe sagen: zu der Streberidee, zur Entfaltung des „ganzen Menschen“ passt denn doch diese mit Teufelskünsten ins Werk gesetzte Verführung eines unschuldigen Kindes herzlich schlecht. In solcher Verlegenheit gerieth er auf den Ausweg, den Kern der Tragödie als ein blosses Zwischenspiel und, was erstaunlicher ist, als ein Idyll zu betrachten!

Nicht besser steht die Sache bei O. F. Gruppe, dessen Faustkritik sich übrigens durch Unbefangenheit hoch über die meisten modernen Commentare erhebt. Er lässt „die Tragödie Margarethe“ und „die Tragödie Faust“ ganz auseinanderfallen. Jene ist ihm „der Gipfelpunkt von Goethes Leistungen“ und „herrlich zu Ende geführt“: dagegen erklärt er sich ausser Stande der letztgenannten den gleichen Rang

einzuräumen, „weder vom philosophischen noch vom poetischen Standpunkte." Denn es habe „nicht gelingen wollen, hier Tiefe geschweige denn, was in Kunst und Wissenschaft für das Höchste gilt, klare Tiefe zu entdecken." Goethe sei bei seiner späteren Arbeit (wozu Gruppe merkwürdigerweise auch die Gretchenscenen rechnet) von seinen „alten Intentionen" abgekommen und nachher gleichwohl „so viel als irgend noch möglich war" zu diesen Intentionen „zurückgekehrt." So sei die Walpurgisnacht, „von der die Paralipomena offenbar Stellen der Grundlage haben" entstanden. Vortrefflich! aber „die alten Intentionen", worin bestanden sie? Auf der einen Seite wird uns „das Element des Hexenzaubers" als dazu gehörig bezeichnet, auf der anderen Seite heisst es: Faust sei „durchaus als ein titanischer Charakter, der über das Menschliche hinauswill", gefasst gewesen. Aber er sei weder als Titan, im Conflikt mit der Gottheit, noch als Mensch, im Verhältniss zum Teufel, durchgeführt, namentlich sei er als Mensch „viel zu sehr Ausnahme, um Vertreter der Gattung und hier Träger einer tiefer gehenden Symbolik zu sein." Also der contradictorische Gegensatz von Vischers, Köstlins u. A. „ganzem, ächt menschlichem Menschen"! Es bleibe diesem Faust „zuletzt nur die allgemeine Unersättlichkeit", und diese sei ganz verschieden von irgend einer besonderen Ueberhebung; sie sei etwas so Abnormes, so unverkennbar Verkehrtes, ja, wie das Stück selbst entgegenbringe, so nahe an Tollheit gränzend, dass man nicht verstehe „wie damit ein tieferer philosophischer Gehalt zu verbinden war."*)

*) Und doch nagen die modernen Commentatoren noch immer an diesem Knochen, wie z. B. Vischer, wenn er auseinandersetzt, Faust fehle eigentlich nur im Nichtmaashalten.

Die Thätigkeit des Dichters an der Faustfabel im Ganzen betrachtend, resumirt er: es lasse sich „schwer verkennen, dass sie von ihren Anfängen bis zu ihrem späten Abschluss in beständiger Fluctuation gewesen sei, dass der Dichter, diessmal weit entfernt, einem sicher festgestellten Plan zu folgen, vielmehr sich vielfach von äusseren Einflüssen und zwar von sehr verschiedenartigen habe bestimmen lassen.“ Danach wären jene „alten Intentionen“ überhaupt nichts werth gewesen. Gleichwohl wirft Gruppe die Frage auf: wodurch ist Goethe davon abgekommen? und will dafür die Einführung und „das Ueberwachsen der Liebestragödie“ verantwortlich machen. Ja er behauptet: „diese Scenen können nicht aus dem ältesten Manuscript sein, wenigstens nicht in der Gestalt wie sie vorliegen, aus dem einfachen Grunde, weil sich hier die höchste Meisterschaft zeigt, wie sie Goethe nicht in den siebziger, sondern erst in den achtziger Jahren besitzt: wir sind hier in jedem Wort auf der höchsten Höhe seiner Künstlerschaft und es hängt Alles auf das Trefflichste zusammen, von der Hexenküche ab, die jünger ist. Die Ausdehnung dieser Partie nun, so herrlich sie an sich ist, machte aus dem Gedichte eine Tragödie ganz anderer Art, warf das ursprüngliche Gedicht aus der Bahn, wurde, wie mir scheinen will, eben das Hinderniss des Abschlusses und nöthigte zu dem kühnen Entschluss

---

Zur Entschuldigung freilich muss ihnen des altgewordenen Dichters eigene Interpretation in jener „Ankündigung“ des „Zwischenspiels Helena“ (in Kunst und Alterthum, vergl. S. 168 oben) gereichen, wonach es zwar nicht das Nicht-genughaben-können, sondern das Nicht-befriedigt-werden-können wäre, das Faust charakterisirt; aber in Ermanglung jedes Maasstabes der Werthschätzung dieses „in den allgemeinen Erdenschranken sich ungeduldig und unbehaglich Fühlens“ fällt beides zusammen.

das Vorhandene als Fragment zu geben.“ Gruppe meint damit das „Fragment“ von 1790. Jener „einfache Grund“, dem er übrigens selbst die Spitze abbricht durch die Einschränkung „wenigstens nicht in der Gestalt wie sie vorliegen“, ist inzwischen schon durch die Auffindung der Göchhausen'schen Abschrift des alten Faustmanuscripts widerlegt; denn mit Recht bemerkt Erich Schmidt, dass zu dem „Urfaust“ d. h. zu den bereits in Frankfurt entstandenen Theilen der Dichtung, in den Jahren 1776 bis 1786 nachweisbar nichts Erhebliches hinzugedichtet worden ist. Um so stärker erscheint die Zumuthung, gerade die Gretchenscenen, die „die Tragödie Faust“ überwachsen haben sollen, als ein „fremdartiges Element“ anzusehen.

Bei völlig einander entgegengesetzten Ansichten über diese Tragödie wird also gleicher Weise die Einfügung unseres Liebeshandels in das Faustthema als willkürlich und für dieses gleichgiltig betrachtet! Nur dass Gruppe unbefangen genug ist, die schweren Folgen dieser vermeintlichen Indifferenz der Haupthandlung nicht zu verkennen, während die Anderen die „Einheit“ der Dichtung trotz alledem naiver Weise festhalten wollen.

Allerdings könnte man, sogar von meinem Standpunkte aus, bei der Unterscheidung der mit der Grundidee des Dramas in direktem Zusammenhange stehenden Scenen von denjenigen, die nur mittelbar mit ihr in Verbindung stehen, dazu versucht sein, die ganze Liebestragödie in die letztgenannten einzureihen. Allein das hiesse dem Werke des Dichters, wie es nun einmal vorliegt, Gewalt anthun, indem man sich verleiten liesse, über dem unendlichen Reize der Melodieen das „Leitmotiv“ zu überhören, das, im

Einklange mit der von mir beleuchteten Grundidee der Dichtung, die ganze Conception beherrscht. Dass das Leitmotiv der Liebestragödie nicht die Streberidee sein könne, sollte auch ihrem verfahrensten Vertreter einleuchten. Man setze doch vor diesen Liebeshandel, der mit der Aufforderung beginnt „Hör', du musst mir die Dirne schaffen“ und mit Wahnsinn und Grauen endigt, das Motto:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst —

um die ganze Absurdität dieser Auslegung *in nuce* zu fassen! Hat nicht der Held dieser Liebestragödie Gott „nur verworren“ gedient? wird er nicht — im zweiten Theile „gerettet“?!

Auch Weisse, der noch in seiner bereits mehrfach erwähnten letzten Abhandlung daran festhält, dass für den ganzen Liebeshandel „die Sage durchaus kein Motiv geboten“ habe und dass gleichwohl kein Zweifel darüber sein könne, dass diese Liebesscenen „zu der Conception der Goethischen Faustdichtung wesentlich und ursprünglich gehören und ihr nicht etwa später von aussen einverleibt sind“, ja der gerade hierin einen neuen Beweis erblicken will „dass Goethes Dichtung sich von vorneherein von der Sage emancipirt“ gehabt und ihr nicht einmal das Motiv der Liebestragödie entnommen habe — auch Weisse hat zur Beleuchtung jener Conception nichts weiter beizubringen als die Versicherung, dass diese Liebesgeschichte „eine der reizendsten und zugleich der sittlich ergreifendsten sei, die aus dem Schöpfergeiste unseres Dichters entsprungen“ und dass sie nothwendig sei, „um Fausts Wesen, sein eigentliches Selbst zur dichterischen Offenbarung zu bringen.“ Dieses eigentliche Selbst aber läuft auch bei Weisse wieder

nur auf jenes Liebhaberideal hinaus, in dessen weiten Falten ebenso gut jeder andere Liebesheld Goethes, Werther, Ferdinand u. a. m. Platz finden könnten.

Auch in dieser Idealisirung wird danach Fausts Liebhaberschaft zuhöchst nur im Sinne jener Opernscene erfasst, die der Gartenscene vorangehen sollte und in der „Amor“, von „zwei Teufelchen“ aufgezogen, erklärt:

Ihr zwingt mich nicht in eure Schmach!
Ich freue mich am goldnen Pfeil und Bogen,
Und kommt dann auch der Teufel hinten nach,
Bin ich schon weit hinweggeflogen —

womit denn doch nichts weiter gesagt ist als: „Ich heimse die Lust ein; die Folgen kümmern mich nicht.“ Aehnlich klingt es in jenem Vers des Heroldes der modernen Frivolität, Hch. Heines:

Herrlich war's, wenn ich bezwungen
Meine sündige Begier!
War mir's aber nicht gelungen,
Hatt ich doch ein gross Pläsir.

Dass ich von meinem Standpunkte aus nicht genöthigt bin diesen Liebeshandel als ein blosses Zwischenspiel zu betrachten, könnte mich in der Ueberzeugung von der Richtigkeit meiner Auffassung selbst dann bestärken, wenn ich zu dem Ergebnisse gelangte, die Oekonomie des Werkes in seiner fragmentarischen Gestalt leide unter der einseitigen Entwickelung des Doppelkerns seiner Idee. Denn dass der Liebeshandel die g a n z e Idee der Dichtung erschöpfe, lässt sich dem schweren Gewichte der vorhergehenden Scenen gegenüber nicht annehmen, und ist auch noch von keinem namhaften Ausleger behauptet worden. Man kann auch nicht einwenden, die andere Hälfte jenes Doppelkerns der Faustidee,

der Missbrauch des Erkenntnisstriebes, sei als ein lediglich intellektueller Vorgang zur dramatischen Darstellung ungeeignet; denn die Dichtung zeigt uns nicht nur die Ansätze einer solchen Darstellung in der Beschwörung des Erdgeistes, sondern auch Ansätze zur Ausführung in der Brockenscene und den Paralipomena. Wohl aber beweist das Uebergewicht, das die Entwickelung der Idee nach der erotischen Seite hin gewonnen hat, dass, wie bereits in der Einleitung hervorgehoben und motivirt worden, eben nur diese Seite der Idee bei der ursprünglichen Conception des Werks von den Strahlen des jugendlichen Genius des Dichters deutlich genug beleuchtet gewesen ist.

Soll dieser Liebeshandel unserer Idee entsprechen, so muss die Leidenschaft Fausts in ihrem Eingange dämonisch-sinnlich, in ihrem Fortgange dämonisch-phantasmagorisch und in ihrem Ausgange dämonisch-diabolisch sein;*) denn wir haben gefordert, dass Faust in der magischen Entzündung seines Willens einen Ausweg und Ersatz für die auf dem Wege der Erkenntniss vergeblich angestrebte imaginative Oeffnung des Naturgrundes sucht:

> Lass in den Tiefen der Sinnlichkeit
> Uns glühende Leidenschaften stillen!

wo also gleichsam das Thierbild des Geistes heraufbeschworen wird, das sich ihm aber, da er eben kein Thier ist, sondern ein hochbegabter Geist, alsbald wieder phantasmagorisch verklärt, bis zuletzt aus dem hierdurch erzeugten tragischen Conflikte das Diabolisch-Dämonische, der Geist des Ver-

*) Man vergleiche hierzu das über den positiven und negativen Lebensprozess S. 186 ff. oben Gesagte.

derbens, dem er sich ergeben hat, triumphirend hervorgeht. Keineswegs ausgeschlossen von solcher Tragik des Liebeshandels ist demnach, dass dieser mit allen Reizen bekleidet sei, welche die gestaltende Phantasie des Dichters der Entfaltung des mächtigsten Triebes zu verleihen vermag. Vielmehr wird gerade der Gegensatz der entzündeten Sinnlichkeit zum besseren Bewusstsein von der Geistigkeit der wahren Liebe den Kern der Handlung bilden müssen. Denn dieser Gegensatz sicherlich ist es gewesen, der die Seele des jungen Dichters mit der ursprünglichen Faustidee befruchtet hat,*) eben weil dieser Gegensatz mit seiner tiefsten Wurzel in jene geheime Werkstätte der Schöpfung hinabführt, deren Erschliessung den Kern der Faustsage bildet. Die Offenbarung der Natur in der Doppelwurzel der Erkenntniss und Zeugung, das phantastische Ideal seines Jugenddrangs, sollte Gestalt gewinnen; aber die natürliche menschliche Kraft reicht dazu nicht aus, deshalb griff er, die ethische Consequenz des Problems mehr gefühlsweise ahnend als deutlich durchschauend, und der Divinationskraft des Genies

*) Hieher ist zu beziehen, was er im Herbst 1775 an die Gräfin Stolberg schreibt: Als er aufgestanden, sei es ihm gut gewesen, er habe eine Scene an seinem Faust gemacht, dann den Tag über die Stunden „vergängelt", „verliebelt", mit „guten Jungens" gezecht und Pharao gespielt: „Mir war's in all dem wie einer Ratte, die Gift gefressen hat, sie läuft in alle Löcher, schlürpft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Essbare, das ihr in den Weg kommt, und ihr Innerstes glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer." Dazu sein Bekenntniss an dieselbe „theure Ungenannte" (und Unbekannte!) vom 6. März 1775: „Wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ging zu Grund." Das war der Seelenzustand, aus dem die alten Faustscenen erwuchsen; nicht der „mit Schmerzen nach Erkenntniss ringende", sondern der über eine allbereits erfahrene „Erkenntniss" consternirte Mensch.

vertrauend nach dem „incommensurabelen“ *ingenium atrox* des Geisterbanners.

Der moderne Ausleger dagegen fragt gerade im Hinblick auf den Kern der Dichtung, die Liebestragödie: „welches poetische Motiv dazu hätte die rohe Fabel dem Dichter bieten können? hat er mehr als das Costüm davon entlehnt? oder was hätten die Gretchenscenen mit der crassen Beschwörung der Helena des Faustbuchs gemein?“ Sind wir nicht genöthigt, Weisse zuzustimmen, wenn er in dem die Quintessenz seiner Fauststudien enthaltenden „Versuch eines abschliessenden Wortes“ (Morgenblatt 1884 No. 39—41) sagt: „Auch von jener mächtig ergreifenden Poesie innigsten Liebesdranges und Liebelebens wird der unbefangene Beobachter in jenen älteren Dichtungen (der Volksbücher und Puppenspiele) kaum eine Spur entdecken.“ Ja freilich, an die Stelle des magischen Scheinleibes, an die Stelle jenes Golems, mit dem die Faustsage unseren Helden Unzucht treiben lässt, ist die jungfräuliche Verkörperung natürlicher Leibes- und Seelenschönheit, ist unser Fleisch und Blut, ohne anderen Zauber als den der erwachenden Geschlechtsliebe, getreten: wo bliebe da noch Raum für unsere Faustidee, für die höllische Magie überhaupt? Mag das Treiben des Helden, moralisch betrachtet, noch so sehr ins Schwarze fallen, gewinnen wir damit etwas für den von uns behaupteten Zusammenhang dieser Verführungsgeschichte mit dem Faust der Sage, mit dem specifischen Faustthema?

Das Motiv dieser Sage und nichts weiter soll der Dichter aufgenommen haben, nach Weisse, und dieses Motiv soll „die jugendliche Lebens- und Liebeslust“ sein, die „im Dichter aus derselben Quelle

emporgedrungen“ sei, aus der „jenes ideale Streben einer freien, genialen, die Tiefen der Natur zu erschliessen verheissender Weltanschauung im Gegensatze zu der unfruchtbaren Schulweisheit seiner Zeit“ entsprungen sei. Abgesehen von der, unsere Idee allerdings, wenn auch in vagster Weise, streifenden „Weltanschauung, welche die Tiefen der Natur zu erschliessen verheisst“, wird sich „der unbefangene Betrachter“ vielmehr fragen: was hat denn die jugendliche Lebens- und Liebeslust als solche mit diesem specifischen Motiv der Faustsage gemein? Sind es mehr als Phrasen, die hier wiederum den Mangel der deutlichen Einsicht in das eigentliche *punctum saliens* der Conception vertuschen sollen? lassen sich nicht die nämlichen Motive in dieser Allgemeinheit bequem den übrigen Jugendwerken des Dichters zu Grunde legen, ohne dass damit ein Einblick in die besondere Idee eines jeden gewonnen wäre? Um diesen Einblick aber ist es uns gerade zu thun. Dieser Faustische Liebeshandel wird nicht erklärt, wenn man, das Tageslicht mit der Lampe beleuchtend, alle Ausdrücke der Bewunderung über seine Reize erschöpft. Der „unbefangene Beobachter“ muss vor allem die Handlung, den Grund und den Zweck dieser Handlung im Auge behalten: das lästige Warum und wozu gerade so? drängt sich ihm Schritt vor Schritt auf und fordert Rechenschaft. Diese bleibt uns die gesammte moderne Auslegung im Ganzen wie im Einzelnen schuldig.

Wir dagegen halten daran fest, dass dieser Faust mit dem Hexentranke im Leibe „in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften stillen“ will. Das schafft uns alle moderne Auslegung nicht aus dem Wege, auch wenn sie unseren Helden mit

Herman Grimm „in reine Thaufrische eintaucht“ und „seinen Lippen den Athem bergluftartig frisch entströmen“ lässt, „im Vergleich mit jenem Athem, womit uns Hamlet, Achill, Tasso, Cid, Frithiof, Siegfried und Fingal“ (welche tolle Gesellschaft!) „anhauchen“! Diese Bergluft ist von einem eigenthümlichen Beigeruch afficirt, der dem modernen Faustschwärmer entgeht, während er den älteren, unbefangenen Betrachtern so stark in die Nase stieg, dass sie dieser Liebeshandel fast mehr mit Grauen als mit Wohlgefallen zu erfüllen scheint. Das macht, diese älteren Theoretiker waren noch nicht in den modernen Faustcultus eingeweiht, dessen Zweck es ist, „nicht nur Goethes Credo, sondern das Credo seines gesammten Jahrhunderts im Faust nachzuweisen“ (Herman Grimm). Hingegen sind auch wir überzeugt, dass mit diesem Liebeshandel in der „Geschichte der Liebe“ ein neues Blatt aufgeschlagen worden ist, geeignet wie kein anderes die moderne Phantasie zu bestricken, auch wenn sie von der Faustsage und deren Motiv keine Ahndung hätte. Ich sage: die moderne Phantasie, obwohl wir es im Faust mit einer mehr allgemeingiltigen Erscheinungsform der Liebe zu thun haben, im Vergleiche z. B. mit derjenigen im Werther, die gleich Rousseaus Heloïse mehr nur einer bestimmten Zeit angehört; denn die eigenthümliche Mischung von Reflexion und Naivität, welche die ästhetische Form unseres Liebeshandels kennzeichnet, gehört ausschliesslich der neuen Zeit an, nicht derjenigen, in welcher der geschichtliche Dr. Faustus lebte und die Faustsage entstanden ist. Ja wir müssen in der Beschränkung der poetischen Bedeutung dieses Liebeshandels, so wenig es auch dem Nationaldünkel gefallen mag, noch weiter gehen

und einräumen, dass der ästhetische Feingeschmack daran von specifisch deutscher Art sei, so dass die Liebe Gretchens weit weniger als z. B. die der Shakespeareschen Julia auf internationale Geltung Anspruch machen kann, womit also der Prätention der Mustergiltigkeit dieser Liebe für alle Zeiten und Völker der Grund entzogen ist. Um so wichtiger erscheint es, dass diesem Liebeshandel aus der Idee der Tragödie selbst eine höhere, ethische Bedeutung zuwächst, die würdig ist, sie auch für andere Nationen zum Gegenstande eines Musterbildes tragischer Kunst zu machen. Und sofern die Geschichte der Kunst ebenso nahe mit der Geschichte der Liebe als mit der Geschichte der Sitte verwandt ist, bildet diese höhere ethische Bedeutung unseres Meisterwerks ein für alle Völker und Zeiten wichtiges Problem. Wenn wir also z. B. lesen, dass nach der Aufführung des Faust im Lyceumtheater in Wellingtonstreet, wo ein Henry Irving und eine Ellen Terry den Spitzen der Londoner Gesellschaft das Schauspiel in seiner idealen Vollkommenheit vorzuführen suchten, die Kritik laut werden konnte: Eigentlich stecke doch hinter der ganzen Geschichte sehr wenig: was für eine Heldenthat sei's für die beiden Gesellen, deren einer ein gelehrter Teufel, der andere ein verteufelter Gelehrter, ein armes einfältiges Mädchen zu bethören? dazu habe es doch keiner übernatürlichen Gewalt bedurft, und alle Erscheinungen und Zaubereien zeigten nur, dass hier wie überall von Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt sei —*) wenn wir diess lesen, so müssen wir erröthen! Nicht etwa über den naiven

*) Vergl. den Bericht über diese Aufführung von C. C. Schardt in der Frankf. Zeitung vom 22. Dec. 1885. Ein ähnliches Urtheil fällt neuestens Rob. Buchanan (The coming

Ungeschmack der stammverwandten *„Matter of fact-Nation“*; nein, über die landläufige einheimische Faustverherrlichung, die in diesem Trauerspiele nicht nur das unerreichte „Liebesideal“ erblickt, sondern es bereits, prophetisch, sammt dem zweiten Theile als „deutsches Volksschauspiel“ in Stadt und Land gefeiert sieht (H. Grimm). Denn dieser in seiner Erhabenheit nachgerade lächerlich gewordene Faustcultus ist es, den die Deutschen beharrlich dem Urtheile der anderen Nationen aufdrängen und durch den sie dieses Urtheil dergestalt irre führen, dass es in unserem Meisterwerke etwas sucht, dessen directes Gegentheil es darin finden muss. Die Deutschen — so wird das Ausland beharrlich belehrt — verehren in diesem Faust „den ganzen Menschen, den Menschen in seinem „unendlichen Streben“ nach allem Menschlichen d. h. nicht nur den Geisteshelden, „von dessen Lippen das Credo des Jahrhunderts ertönt“, sondern auch den Liebeshelden, dessen Handel mit Gretchen „das Ideal der Liebe“ darstellt. Zauberei und Geisterspuck begleiten diese eigentliche Handlung nur als deren Humor und Ironie, und durch das Ganze erfahren wir, wie herrlich weit es der Mensch in Deutschland im neunzehnten Jahrhundert gebracht hat! Das Ausland*) sieht, hört, zuckt mit den Achseln und

terror etc. London 1891): „Eine gewöhnliche Verführungsgeschichte, gewürzt mit den cynischen Zwischenreden eines conventionellen Teufels, bleibt zurück als Goethes Meisterwerk.“

*) Vergl. z. B. Turgenjew, Ueber Goethes Faust, übers. v. E. Steinach, Berlin 1891: S. 45: „Es würde für die Deutschen an der Zeit sein, sich von einer allzu exclusiven Verehrung des Faust loszumachen — wir lasen noch kürzlich ein Gedicht des Herrn Carriere, in welchem er Faust das Buch des Lebens nennt — auf uns Russen kann der Faust keinen derartigen Einfluss haben“ u. s. w.

schüttelt die Köpfe. Den deutschen Faustenthousiasten aber kann kein Misserfolg irre machen, er hat ihn schon daheim überwunden. Wir schweigen von der Aufführung des zweiten Theils, die es nicht über einen durch Vieldeutigkeit zerstreuten Openreffekt bringt — auch unsere Liebestragödie muss in der falschen Beleuchtung der Streberidee auf der Bühne doppelt störend wirken, ja das Verständniss und den Genuss der Dichtung zerstören. Denn was könnte für das unverdorbene Gefühl unbefriedigender sein als diese sprungweise fortschreitende, der Uebergänge entbehrende erschütternde Handlung: der Verderb eines unerfahrenen Kindes, gelinde gesagt unter Mitwirkung höllischer Kräfte, dargestellt als Episode eines zur Verwirklichung des Guten nothwendigen göttlichen Weltplans, als ein Stück des menschlichen Lebensganges in seiner Normalität, ja Vollkommenheit? Bei der blossen Lectüre schaut der moderne Betrachter mindestens vor- und rückwärts; im Theater dagegen, wo wir sehen wollen, was uns einleuchten soll, ist die Verweisung von dem Orte der Handlung auf einen anderen Ort der schlechteste Nothbehelf. Deshalb widerstrebte dem Dichter selbst wie seinen älteren Zeitgenossen der Gedanke an eine Aufführung lange Zeit gänzlich; erst der wachsende Missverstand des Gedichts setzte sich über alle Bedenken hinaus, wobei dann nothwendig, ganz im Widerspruche mit der ursprünglichen Conception, als der eigentliche Held der Liebestragödie nicht Faust sondern Gretchen erscheint. Denn Faust selbst kann ja hier nur als auf einer Zwischenstation begriffen gedacht werden: sein Schicksal wird ja hier gar nicht erfüllt, wenn man im Sinne der Streberidee, nur einerseits die saubere „Läuterung“ durch Verbrechen

und andererseits die „Rettung“ Gretchens im Auge behält.

Ganz anders wendet sich die Ansicht, wenn das tragische Motiv dieses Liebeshandels, wie es sein muss, in dem durch die Magie erzeugten Seelenzustande des Helden festgehalten und demgemäss dieser Liebeshandel als die Darstellung des schuldhaften Missbrauchs des edelsten Triebes betrachtet wird, eines Missbrauchs, der nothwendig den Helden und sein Opfer nicht aufwärts, sondern abwärts führt nach der Melodie:

Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muss geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn! —

Treten wir nun diesem Liebeshandel näher, von dem uns der moderne Ausleger versichert, dass sich darin „die ganze Tiefe wundervoller, das Herz beseligender, mit himmlischem Segen erfüllender Liebe entfaltet“ (Düntzer), so stimmt gleich der Eingang verteufelt schlecht zu diesem himmlischen Segen: denn er zeigt uns die Phantasie unseres Helden von der aufgeregten Geschlechtsbegierde dergestalt beherrscht, dass ihm nichts ferner liegt als die der erwachenden wahren Liebe nothwendige selbstlose Hingabe an den geliebten Gegenstand; dass er diesen vielmehr zur Sättigung seiner Begierde nicht schnell genug an sich reissen kann und zwar von vornherein als missachtender Verderber und Zerstörer:

Hör', du musst mir die Dirne schaffen! —

Hätt' ich nur sieben Stunden Ruh,
Brauchte den Teufel nicht dazu,
So ein Geschöpfchen zu verführen.

Der Wollustteufel jagt ihn über alle Methode des Geniesslings hinweg:

Hab' Appetit auch ohne das.

Hier muss der moderne Interpret einen Rettungsanker auswerfen: „Der eigentliche Vertreter der in Faust wirkenden gemeinen Sinnlichkeit ist Mephistopheles“, und die „Läuterung“ des Helden beginnt schon hier; denn „die Beschreibung der reinen Unschuld des Mädchens, vor welcher der Teufel selbst Respekt hat(!), läutert allmälich die wüste gemeine Gier, so dass Faust sich nur etwas wünscht, was mit der Geliebten irgend in Verbindung steht“ (Düntzer). Jener famose Läuterungsprozess Fausts beginnt also mit Halstuch und Strumpfband!

Diese Scene bietet uns noch ein zweites Bild: das unschuldige Gretchen. Je schuldloser das Opfer, desto schuldvoller die Verführung. Diese Folgerung zieht die moderne Auslegung nicht; nein, die Reinheit Gretchens ist ja gerade der Zauber ihrer Liebe. Deshalb wird diese Reinheit zur Mustergiltigkeit ja Heiligkeit hinaufgeschraubt: wir sollen in Gretchen „die Vereinigung des herzlichsten Verständnisses, als sei sie unsere Schwester, und eines unergründlichen Geheimnisses, als sei sie eine Heilige“, bewundern (Grimm), wobei dann wieder die Hauptmotive der Handlung unter den Tisch fallen. Gretchen ist „ein gar unschuldig Ding“, aber sie ist eine Tochter Evas und als solche kommt ihr nicht nur die Verführbarkeit als die nothwendige Mitgabe der herrlichsten Gabe, der Freiheit, zu, sondern allerdings auch das Erbe des Falles, der *status corruptionis,* der Hang zur Sünde, wie diess der Fortgang der Handlung ins unzweideutigste Licht setzt. Mephistopheles lügt, wenn er sagt, sie sei soeben „für nichts“ zur Beichte gegangen. Er weiss, dass das Beichtgeheimniss der stets wachen Stimme des Ge-

wissens bekannt wird und dass diess Bekenntniss stets erneuert werden muss, wenn die Seele des Beichtenden dem schirmenden und befreienden Zugange seines Heilandes offengehalten werden soll. Der Verführer aber führt die Unschuld Gretchens seinem Opfer wiederholt zu Gemüthe, weil gerade die Vorstellung der Vermischung der Begierde mit dem vollen frischen, ungebrochenen Gefühlsstrom einer reinen Natur diese Begierde zu steigern geeignet ist; wie denn die Schwierigkeit Eingang zu gewinnen, im Gegensatze zu jenem *amor facilis* des Horaz, den Genuss durch die nothwendige Vorbereitung aufhaltend und damit verlängernd und erhöhend, jederzeit das Vehikel des Romans bildet. „Ehr' und Gunst", die hier „zu pflücken" sind, stehen höher, und

Die Freud' ist lange nicht so gross,
Als wenn Ihr erst herauf, herum,
Durch allerlei Brimborium
Das Püppchen geknetet und zugericht't,
Wie's lehret manche welsche Geschicht'.

Eben auf das unablässige Anfachen des in Fausts Blutseele brennenden Feuers ist des Mephistopheles Absicht gerichtet; Faust dagegen sehen wir nur darauf bedacht, diesem fressenden Feuer augenblicklich Nahrung zu geben — Hab' Appetit auch ohne das — wobei er von den Schranken der Sitte nichts hören will. Denn wenn er dem Einwande des Mephistopheles:

Geht aber doch nicht immer an

mit den Worten begegnet:

Mein Herr Magister Lobesan
Lass' er mich mit dem Gesetz in Frieden,

so ist damit, obwohl die Verführung strafbar war, nicht an die Carolina gedacht, sondern an das Sittengesetz, an den dem „Hans Liederlich" entgegen-

stehenden Zaun der gesellschaftlichen Ordnung, den dieser überspringt:

> Der begehrt jede liebe Blum' für sich
> Und dünkelt ihm, es wär' kein' Ehr'
> Und Gunst, die nicht zu pflücken wär'.

Allein:

> Mit Sturm ist da nichts einzunehmen:
> Wir müssen uns zur List bequemen.

und zwar nicht nur, weil es sich um die Beugung eines freien Willens handelt, sondern auch weil der Schleichweg der Lieblingsweg des Verführers ist, der ihn am sichersten zum Ziele führt.

Inzwischen wird die „Pein“ der brennenden Begierde durch das Versprechen, den nach einem Pfande seiner Liebeslust schmachtenden „übersinnlichen sinnlichen Freier“ in den „Dunstkreis“ der Begehrten zu versetzen, besänftigt. —

Dass sich Gretchen beim Eintritte in die häusliche Stille von dem Eindrucke der Begegnung erfüllt zeigt, ist so natürlich, dass es zur Motivirung ihres Selbstgesprächs wahrlich nicht des Herbeiziehens der „echten Weiblichkeit“ noch „der klaren und reinen Seele“ (Düntzer) bedurfte. Der vornehme Stand und die Keckheit des Umwerbers haben sie keineswegs eingeschüchtert: sie gibt den empfangenen Eindruck in naivster Weise wieder, und entfaltet in dieser zweiten Rede wie in der ersten, der an Faust gerichteten resoluten, ungenirten Antwort, nur den vollen Reiz des Naturkindes. Hier wie in der ganzen dem Liebeshandel gewidmeten Scenenreihe sehen wir den Dichter auf der Höhe seiner Kraft, diese ist hier ganz bei sich zu Hause und die Faustidee scheint Gefahr zu laufen in der überströmenden Fülle der Entfaltung des Liebeszaubers unterzutauchen. Aber

es scheint doch nur so; denn man übersehe nicht, dass der nämliche Zauber, der hier den Zuschauer bestrickt und gefangen nimmt, diesen Faust bestricken und mit sich fortreissen muss, damit jene Idee zu ihrem wahren d. i. idealen Ausdruck komme. Diess geschähe nicht, wenn der Liebeshandel auf des Helden Seite gänzlich in der sinnlichen Versunkenheit und Trunkenheit verliefe, von der wir ihn in der Eingangsscene dieses Handels besessen sehen. Die Faustidee verlangt nicht, dass sein besseres Bewusstsein gänzlich erloschen, noch dass sein Ingenium, die hohe Begabung von ihm gewichen sei; sie fordert nur, dass sein besseres Ich hinter der Uebergewalt des magischen Einflusses, dem sich seine Seele unterworfen, in Ohnmacht gesunken sei. Es kann und muss aufleuchten, sobald ihm sein Spiegelbild in einer reinen Natur gegenübertritt. Aber dieses Aufleuchten wird die verderbliche Richtung seines durch falsche Imagination entzündeten Willens und folgweise die verderbliche Richtuug seines Thuns nicht ändern. Der vergiftete Wille kann das himmlische Bild der Liebe nicht ausgebären, sondern nur ihr Thierbild. „Der Wille“, sagt Jac. Böhme, „ist die Wurzel der Bildniss; ein falscher Wille zerstört die Bildniss.“ Nur im Missbrauche der Natur kann sich dieser Wille bethätigen, und wo diese in einem jungfräulichen Wesen sich ihm hingibt, wird er es täuschen, bethören und verderben. Aber er wird dabei zugleich sich selbst täuschen und bethören; denn es werden dabei zugleich alle die geistigen Kräfte in Aktion treten, die seiner hohen Begabung entsprechen; weil die Bethätigung der auf Productivität gerichteten innigsten Lebensgemeinschaft diese Kräfte ins Spiel zu setzen vorzüglich geeignet ist.

Mit anderen Worten: weil nichts den Kern selbst des Phantasieärmsten so vollständig zu entfalten vermag wie die Liebe, sei's dass diese Entfaltung zum Guten, sei's dass sie zum Bösen führe.

Deshalb ist das Problem der Geschlechtsliebe auf's innigste verwandt mit dem Problem des Lebens selbst und deshalb sieht sich in beiden der geistige Mensch den nämlichen guten oder bösen Geistern (Principien) gegenübergestellt. Ebendeshalb spielt die Magie der Liebe in der Jugend, zuhöchst in der Jugend des Genies eine so mächtig vorherrschende Rolle. Entsprechend der leiblich-geistigen Doppelnatur des Menschen geht in beiden, in der Jugend und im Genie, der physische Zauber des Zeugungstriebes mit dem geistigen Hand in Hand. Aus demselben Grunde schlägt die Lust, das Gelüsten nach „Enthüllung der Kräfte der Natur", nach Oeffnung der innersten Zeugungswerkstatt und Aufdeckung (Entblössung) der „Samenkraft" der Natur gerade in die Imagination der Geschlechtslust, in den Wollustteufel um; wie wir denn Fausts Phantasie schon in der ersten und zuerst entstandenen Scene unserer Dichtung sich in Bildern dieser Sphäre ergehen sehen, und im ganzen Verlaufe der Tragödie Faust sich mehr und mehr in das sinnliche Gaukelspiel dieser Leidenschaft aller Leidenschaften verstrickt zeigt. Ja ich muss weiter gehen und behaupten, dass zur Zeit als die ursprüngliche Conception in dem Geiste des Dichters Gestalt gewinnen wollte, dieser unwillkürlich und fast unvermerkt *gerade in diesem Problem den Schwerpunkt dieser Conception fand, weil es der inneren Lebenserfahrung des Jünglings näher lag und deutlicher vorschwebte als der Missbrauch des Erkennt-*

nisstriebes, mit dem sein Genius *dieses nämliche Problem als innerlichst verwandt und verflochten erkannte*. Die Sammlung aller Strahlen des von einer hochgehenden Phantasie beleuchteten Zauberspiegels der Liebe in dem Brennpunkte der Faustidee war gerade das kühne Problem seines Jugendwerks, ein Problem, das er, wennschon dieses Werk Fragment blieb, in einer ebenso originellen wie dem Grundmotive der Sage congruenten Weise gelöst hat. Denn für sein Thema selbst, für die Darstellung der „Magie der Liebe“, im prägnanten, faustischen, nicht in dem landläufigen verschwommenen Sinne, bot ihm die Sage zwar ein Vorbild in der Beschwörung des weiblichen Schönheitsideals, der Helena; aber dieses ist nach dem tieferen Sinne der Sage nur ein durch höllischen Zauber, durch die imaginirende Begierde objektivirter Scheinleib, wogegen Goethe, das Thema in eine realere Sphäre versetzend, die selbe Imagination zwar in der Seele seines Helden wirksam sein lässt, ihr aber als Werkzeug ein Wesen von Fleisch und Blut gegenüberstellt. Die Entfaltung dieses Gegensatzes ergibt die Liebestragödie. Also keineswegs etwa schon darin, dass Faust mit dem Hexentrank im Leibe nunmehr Helena in jedem Weibe sähe, erschöpft sich die Idee dieser Tragödie, sondern erst darin, dass der hohe Reiz einer jungfräulichen Natur, die den vollen Strom reinen Gefühls seiner magisch entzündeten Begierde entgegenbringt, diese Begierde *präcipitirt*, liegt das wahrhaft tragische wie das wahrhaft faustische Motiv dieses Liebeshandels.

Den Anfang dieser Entwicklung musste nothwendig eine gewisse Gleichstimmung dieses Gefühls in der Seele Fausts mit dem Gegenstande seines

Verlangens bilden; denn ohne eine solche wäre keine innere Verbindung möglich. Aber keineswegs darf dieser reine Strom des Gefühls in Faust zur Herrschaft gelangen, so dass eine wechselseitige Hingebung wie bei der wahren Liebe stattfände; sondern es muss beim blossen „Anempfinden“ dieser demuthvollen Selbsthingabe der Geliebten verbleiben, welcher keine gleiche Selbsthingabe Fausts entspricht. So verstehen wir diesen Liebeshandel schon in seiner tragischen Anlage, so verstehen wir auch jetzt die Scene in Gretchens Schlafstube, wo Faust, die Atmosphäre der reinen Natur athmend, seine Begierde plötzlich gedämpft fühlt. Denn soll er dieses Wesen geniessen, so muss er in dessen Lebenskreis eintreten, und dieser Eintritt ist nothwendig von einer psychischen Reaktion begleitet:

> Willkommen, süsser Dämmerschein,
> Der du diess Heiligthum durchwebst!
> Ergreif' mein Herz, du süsse Liebespein,
> Die du vom Thau der Hoffnung schmachtend lebst!

Im alten Familiensessel phantasirt er sich aus der „Reinlichkeit“ — ein Lieblingswort Goethes — der äusserlichen Umgebung der Geliebten in die Vorstellung ihrer „eingeborenen“ Reinheit hinein; denn eben in dieser Reinheit liegt ja die Anziehungskraft ihrer Schönheit. Ihre Hand, die

> Den Teppich auf den Tisch dich reinlich breiten heisst,
> Sogar den Sand zu deinen Füssen kräuseln —

erscheint ihm „göttergleich“! und doch ist es dieselbe Hand, die ihm nachher mit den Worten entzogen wird:

> Inkommodirt euch nicht! wie könnt ihr sie nur küssen?
> Sie ist so garstig, ist so rauh!
> Was hab' ich nicht schon Alles schaffen müssen!

Die feinen Lippen des vornehmen Herrn passen nicht

auf die durch rauhe Arbeit um ihren Schmelz gebrachte Hand, die uns an das Ideal des Schülers „vor dem Thor“ erinnert:

Die Hand, die Samstags ihren Besen führt,
Wird Sonntags dich am Besten karessiren.

Aber dieser Faust des jungen Goethe ist kein Kostverachter à la Rousseau, sondern hat das Liebhaberfeuer ganz aus erster Hand. Vollends mit der Hebung des Bettvorhangs fasst ihn „ein Wonnegraus“:

Hier möcht' ich volle Stunden säumen.
Natur! hier bildetest in leichten Träumen
Den eingebornen Engel aus.
Hier lag das Kind mit warmem Leben
Den zarten Busen angefüllt,
Und hier in heilig reinem Weben
Entwirkte sich das Götterbild!

Trotz der Sinnlichkeit, die auch hier die Phantasie leitet, ist doch die Vorstellung der Jungfräulichkeit in ihrer unberührten Reinheit in den Vordergrund seiner Seele getreten und die „Rührung“, die diese Gleichstimmung mit dem Gegenstande seines Verlangens unwillkürlich in ihm erweckt, überrascht ihn durch ihren Contrast mit der sein Thun bestimmenden Begierde:

Und du! was hat dich hergeführt?
Wie innig fühl' ich mich gerührt!
Was willst du hier? was wird das Herz dir schwer?
Armsel'ger Faust! ich kenne dich nicht mehr.
Umgibt mich hier ein Zauberduft?
Mich drang's, so grade zu geniessen,
Und fühle mich in Liebestraum zerfliessen!
Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?

Er weiss, dass er sie verführen wird, dass er gerade in der Vermischung seiner unreinen Lust mit diesem reinen Strom des Gefühls ihr Verderben bereitet; aber er schreckt nicht etwa, im Innersten getroffen, vor diesem Schritte zurück; das ist die flachste Auslegung, die freilich auch Weisse nicht verschmäht,

wenn er hier von einem „schönen Zug“ in der Charakteranlage des Helden fabelt, der „unentbehrlich“ sei, um die Handlung „über das Gemeine emporzuhalten“, so dass Faust, „obgleich durch den Vorgang in der Hexenküche und den ersten Anblick der Geliebten sinnlich aufgeregt, doch alsbald diese Aufregung durch die erwachende zartere Neigung, die in ihrem Gefolge eine sittliche Scheu, eine Ehrfurcht vor der Unschuld der Geliebten hat, verdrängt fühlt, und dass es dem Mephistopheles nicht wenig Mühe kostet, das unreine Feuer in seiner Brust wieder anzufachen.“ Es wäre schlimm um die Tragödie bestellt, wenn die Handlung nur durch einen „schönen Zug“ über das Gemeine emporgehalten würde, und es ist überhaupt nicht wahr, dass diese Handlung über das Gemeine emporgehalten wäre; nein, sie versinkt höllentief in das Gemeine und ist trotzdem hochpoetisch und hochtragisch, weil eben dieses Versinken ein geistiger und moralischer Process ist. Es kostet Mephistopheles in Wahrheit so wenig Mühe, Faust in seinen Fesseln festzuhalten, dass dieser selbst der ihn anwandelnden Sentimentalität alsbald wieder den Abschied gibt. Aus seinen Worten:

Und träte sie den Augenblick herein,
Wie würdest du für deinen Frevel büssen!
Der grosse Hans, ach wie so klein,
Läg' hingeschmolzen ihr zu Füssen —

spricht wahrlich kein innerlich Umgewendeter; Faust bleibt sich vielmehr mitten in dieser Anwandlung bewusst, dass sein „Drang“ auf's „Geradezu-Geniessen“ gerichtet ist, dass er ihr keine volle Hingabe bieten kann, dass er sich ihr gegenüber nicht im Sinne der wahren Liebe „klein“ machen, dass er ihr nicht „hingeschmolzen zu Füssen liegen“

wird. In diesem Bewusstsein hat er eben gefragt:

> Umgibt mich hier ein Zauberduft?
> Sind wir ein Spiel von jedem Druck der Luft?

und eben in diesem Bewusstsein erreicht die Anwandlung ihren Gipfel, nicht in der liebenden Sehnsucht nach ihr, sondern in der Flucht vor ihr:

> Fort fort! ich kehre nimmermehr!

Das böse Gewissen ist's, das ihn hier drohend wegscheucht, nicht wirkliche Scheu und Ehrfurcht vor der Unschuld, Gefühle, die er verleugnet, während sie in ihm auftauchen. Er weiss gar wohl, dass sein Wille dieser reinen Atmosphäre zugänglich sein müsste, wenn sie in Wirklichkeit zum „Zauberduft“ für ihn werden sollte. So aber findet er sich von ihr nur angeweht, wie gleich darauf Gretchen sich von der dämonischen Atmosphäre nur angeweht fühlt. Vollends tritt diess zu Tage im Verhalten des Mephistopheles, dessen Gegenreden hier der momentanen träumerischen Willensdepression des Helden entsprechend, wie die Maler sagen, abgetont sind. Den auf dem Abwege Schreitenden begleitet allezeit sein böser Dämon, wie den auf dem rechten Wege Wandelnden sein guter Engel. Dieser Dämon ist Mephistopheles, und dass diess auch der Einfältigste sofort erkennt, spricht für die poetische Wahrheit der Conception, mögen sich auch hinterher Dichter und Interpreten über „das metaphysische Wesen“ dieser Person Gedanken über Gedanken gemacht haben. Der Mephistopheles der ursprünglichen Conception ist aber zugleich, und auch hierüber konnte eine unbefangene Auslegung niemals im Zweifel sein, der Repräsentant des in Fausts Seele mächtig gewordenen bösen Princips und alle schnöden Reden, die wir in

diesem Liebeshandel hören, lässt der Dichter zwar als dissonirende Septimenaccorde in der Verknüpfung des Gefühlswechsels vom Munde des Mephistopheles ausgehen, aber sie sind zugleich die Reflexe der fortlaufend mitsprechenden, bald deutlich zum Wort kommenden, bald überhörten bald überschrieenen Gewissensstimme des Helden. Nur so gehen Rede und Gegenrede jeweilig zu der geforderten künstlerischen Einheit ineinander. Hier nun, wo diese Stimme im Fortschritt der Handlung plötzlich laut wird, aber ebenso schnell wieder überhört wird, dient sie (zum äusserlichen, nur an die logische Consequenz erinnernden Widerspruch temperirt) gerade zur Anspornung des bösen Willens, indem sie Fausts sentimentale Anwandlung in ihrer träumerischen Ohnmacht der sich ihres Zwecks bewussten Handlung gegenüberstellt:

Fragt ihr viel?
Meint ihr vielleicht den Schatz zu wahren?

Er weiss, dass diess nicht Fausts Fall ist, aber umso wirksamer ist der Stachel:

Dann rath' ich eurer Lüsternheit,
Die liebe schöne Tageszeit
Und mir die weitre Müh zu sparen.

Denn er gibt vor, der Verführungsplan, wohl auch das Auffinden des Schatzes habe ihm Mühe gemacht*):

---

*) Komisch genug hat auch hier die moderne Auslegung das direkte Gegentheil entdeckt: „Mephistopheles deutet an, er brauche nur den Kopf zu kratzen, die Hände zu reiben, so — der fallen gelassene Nachsatz ist leicht zu ergänzen: so habe er (Mephistopheles) soviel ihm und Faust beliebe von derlei Schätzen, Faust brauche also nicht zu sparen“ (Osw. Marbach a. a. O. S. 95). Aber der Nachsatz ist ja gar nicht fallen gelassen: der zwischen Gedankenstrichen stehende Ausruf „Nur fort! geschwind!“ ist Zwischensatz. Oder treibt etwa Mephistopheles zum Weggehen, weil er glaubt, Faust wolle etwas sparen?!

Ich kratz' den Kopf, reib' an den Händen,
Um euch das süsse junge Kind
Nach Herzens Wunsch und Will' zu wenden;
Und ihr seht drein,
Als solltet ihr in den Hörsaal hinein,
Als stünden grau leibhaftig vor euch da
Physik und Metaphysika!

dasselbe Motiv, die sophistische Verwirrung theoretischen Ungeschicks mit praktischem Geschicke, hat der Dichter zuvor bereits zweimal verwendet, zuerst, dem Helden gegenüber:

Ich sag' es dir: ein Kerl, der spekulirt,
Ist wie ein Thier auf dürrer Heide
Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
Und rings umher liegt schöne grüne Weide.

Und bald darauf dem Schüler gegenüber:

Grau, theurer Freund, ist alle Theorie
Und grün des Lebens goldner Baum.

Die Sophistik liegt in dem Uebergange von einem Gebiete auf das andere, völlig ungleichartige, als wenn beide gleichständen. Aber die wiederholte Anwendung desselben Motivs wirkt an dieser Stelle matt.

Hieran sei die allgemeine Erinnerung geknüpft, dass, wie in den Reden des Mephistopheles kein reeller Effekt zu suchen ist, der nicht durch die fortschreitende Charakterentwickelung Fausts bedingt wäre, so auch kein menschlicher Affekt in Mephistopheles darf gefunden werden wollen, vielmehr nur jener Wurm, der nie stirbt, jene krumme Schlange, die hier und da blitzartig aufzuckt, wie beim Anfahren der Hexe, d. h. die teuflische Lust der Verhöhnung und die teuflische Qual der Selbstentzweiung. Es ist also eine flache Auslegung, die den Teufel „besorgt“ sein lässt, Faust könne rückstellig werden; er ist hier eben so wenig besorgt über Fausts Unschlüssigkeit, so wenig er nachher erbost ist über

die Annexion des Kästchens durch den „Pfaffen.“ Er simulirt nur die menschlichen Affekte als begleitende Musik zu dem Liede, das gesungen wird. Er ist nur als Componist bei der Handlung interessirt, der der Aufführung vorpfeift.

Auf die Worte Fausts:

Fort! fort! ich kehre nimmermehr!

reicht Mephistopheles den zur Verführung bestimmten Schmuck und, da dieser ihm nicht sofort abgenommen wird, stellt er das Kästchen selbst in den Schrank, während unser Held, der soeben erst „nimmermehr wiederkehren“ wollte, bereits wieder fragt:

Ich weiss nicht, soll ich?

Wer sähe hier nicht, und wäre es gegen des Dichters reflectirende Absicht, dass Faust der in Wahrheit Handelnde ist, und Mephistopheles ihm nur den Arm leiht? Wer von beiden das Werk in Scene setzt, ist überhaupt minder wesentlich, da das treibende Agens, in das der Wille des Helden eingegangen ist, das nämliche bleibt. So hatte in der Scene „Auerbachs Keller“ ursprünglich Faust die Rolle des Hexenkünstlers. Man begreift, weshalb der Dichter sie später dem Mephistopheles übergab: Faust sollte nicht ganz bei der Sache sein, ja als Zuschauer zuletzt Ueberdruss und Ekel empfinden. Im selben Sinne ist die Handlung in der viel später gedichteten „Hexenküche“ gewendet, wenn Faust Ueberdruss und Langeweile bezeugt. Wir werden hierauf bei Besprechung der Kellerscene und der Brockenscene zurückkommen müssen. Auch wenn sich unser Held das Ansehen gibt, über der Handlung zu stehen, so steht er doch mitten in ihr, ja unter ihr, sofern sie das Leitseil bildet, an dem ihn der Böse führt. —

Nach dem Abgange der beiden Gesellen tritt Gretchen ein:

Es ist so schwül, so dumpfig hie,
Und ist doch eben so warm nicht draus.
Es wird mir so, ich weiss nicht wie,
Ich wollt', die Mutter käm' nach Haus.
Mir läuft ein Schauer über'n Leib —

Düntzer bemerkt hierzu: „Es ist diess das Gefühl einer traurigen, warnenden Ahnung, die ihr ein Unglück weissagt, eine Ahnung, wie sie das weibliche Gemüth so leicht, besonders in Augenblicken wichtiger Entscheidungen, befällt — auch war es eine ganz falsche Auffassung von Seydelmann, wenn dieser, als Mephistopheles, beim Eintreten Gretchens Zimmer anhauchte, so dass die Schwüle sich durch diesen teuflischen Hauch erklären sollte.“ Nein, es war eine Hilfslinie, die der geniale Darsteller zog, indem er dem Zuschauer zur Anschauung bringen wollte, dass Gretchen die höllische Atmosphäre,*) in die sie geräth, empfindet. Aus dieser physischen Empfindung, aber nicht aus der gewohnten Zimmerluft erwächst ihr die Seelenangst: die ganze Faustidee versirt gerade in diesem Zusammenhange des Physischen mit dem Psychischen und Moralischen. Das muss man dem Dichter nachfühlen, wenn man sein Werk verstehen will: ohne diesen Zusammenhang wäre die magische Handlung ein leeres Spiel mit abgestorbenen Wahngebilden, wie uns die moderne Auslegung so unermüdlich und unverbesserlich vordocirt.

Gretchen kann jedoch von dieser höllischen Atmo-

---

*) Gerade wie Faust vorher den jungfräulichen „Zauberduft“ einathmet. Grabbe, „Don Juan und Faust“, Akt 4 Sc. 4, lässt seinen Don Juan sagen: „Nichts Reelleres in der Welt als der Geruch — er zaubert uns im Augenblick ins Reich der Wirklichkeit.“

sphäre, der ihre Unschuld jetzt noch unzugänglich ist, nur angeweht werden: deshalb erholt sie sich alsbald:

Bin doch ein thöricht furchtsam Weib!

Das elegische Lied von der Liebestreue, in dem sich ihr Herz ausströmt, ist nur der Reflex ihres Gefühls: wessen diess Herz voll ist, davon geht der Mund über:*) es ist, ihr selbst unbewusst, voll erwachender Liebe, und diese erwachende Liebe hüllt sich in den Schleier der Wehmuth, wie alle Dichter zeigen. Weshalb? warum ist diess beseeligende Gefühl nicht heiter? weil die Gefahr des Lebens darin verhüllt ist, weil in seinem Mutterschoose Segen und Fluch, Gunst und Hass noch ungeschieden liegen, wie diess gleicherweise von der alles Gelüsten wiederspiegelnden, bildsam machenden Phantasie gilt, die als Magie eben den Inhalt des Faustthemas bildet.

Gretchen entdeckt den Schmuck und wird ganz davon eingenommen: die Tochter Evas steht dem gleissenden Sinnenreize näher als der Sohn Adams; ihr eigner Glast, die Schönheit ihres Leibes ist es ja, die das Werkzeug seiner Verführung wird, indem das was nur Organ und Symbol des Geistwillens sein soll, im magischen Anziehen zum Wesen und Zweck in ihm wird. Bei aller Unschuld ihres Entzückens wird sie sich seines zweideutigen Grundes bewusst:

Was hilft euch Schönheit, junges Blut? —
Nach Golde drängt
Am Golde hängt
Doch Alles! Ach wir Armen!

Ihre Freude an dem Golde ist eine unschuldige;

*) Düntzer lässt sie „die bekannte Ballade“ singen „um die bösen Grillen zu vertreiben“!

nicht die sich selbst bespiegelnde Eitelkeit schmückt sich hier damit, nein, sie fühlt sich arm im Reichthum ihrer Jugendblüthe, als wäre diese selbst nur ein ihr angehängter Schmuck, dessen Wirkung die des Goldes nicht aufwiegen könne. Aber eben ihr naiver Glaube an die Allmacht des Goldes verräth uns ihre der Verführung zugängliche Einfalt, die Ungewecktheit ihres Glaubens an das Gold der Seele. Eine Seele, die sich ihres unvergleichlichen Werthes nicht bewusst ist, kann im Schmucke selbstloser Demuth unaussprechlichen Reiz haben, aber es fehlt ihr mit dem positiven Maasstabe der Selbstschätzung das richtige Urtheil über Welt und Menschen, deren Spielball und Opfer sie deshalb so leicht wird. Wenn Gretchens Verführer bei der ersten Begegnung sie „sitt- und tugendreich“ nennt, so hat er damit, was die Sittsamkeit ihrer Erscheinung betrifft, nur die Zucht bezeichnet, unter der sie aufgewachsen ist; was aber die Tugendhaftigkeit betrifft, nur die Reinheit ihrer schönen Natur, die nach ihres Bruders Zeugniss alle Welt erfreute, ohne sie doch vor dem Falle und dessen nothwendiger Folge, der sittlichen Befleckung zu schützen. Valentin, der diese natürliche Seelenschönheit mit dem geläuterten Golde der bewährten, auf bewusstem Seelenadel beruhenden sittlichen Gesinnung verwechselt, verfällt folgerichtig aus dem Extrem blinder Verehrung in das entgegengesetzte Extrem erbarmungsloser Verdammung der Gefallenen.

Die moderne 'Auslegung freilich weiss besser Rath: Gretchen bewahrt „im Falle selbst ihr Inneres rein“, denn „nur als reines unbewusst unschuldiges Naturgeschöpf konnte sie fallen, konnte sie in der Weise fallen, wie sie fällt“ (Weisse). Schade, dass

Verlangens bilden; denn ohne eine solche wäre keine innere Verbindung möglich. Aber keineswegs darf dieser reine Strom des Gefühls in Faust zur Herrschaft gelangen, so dass eine wechselseitige Hingebung wie bei der wahren Liebe stattfände; sondern es muss beim blossen „Anempfinden“ dieser demuthvollen Selbsthingabe der Geliebten verbleiben, welcher keine gleiche Selbsthingabe Fausts entspricht. So verstehen wir diesen Liebeshandel schon in seiner tragischen Anlage, so verstehen wir auch jetzt die Scene in Gretchens Schlafstube. wo Faust, die Atmosphäre der reinen Natur athmend, seine Begierde plötzlich gedämpft fühlt. Denn soll er dieses Wesen geniessen, so muss er in dessen Lebenskreis eintreten, und dieser Eintritt ist nothwendig von einer psychischen Reaktion begleitet:

Willkommen, süsser Dämmerschein,
Der du diess Heiligthum durchwebst!
Ergreif' mein Herz, du süsse Liebespein,
Die du vom Thau der Hoffnung schmachtend lebst!

Im alten Familiensessel phantasirt er sich aus der „Reinlichkeit“ — ein Lieblingswort Goethes — der äusserlichen Umgebung der Geliebten in die Vorstellung ihrer „eingeborenen“ Reinheit hinein; denn eben in dieser Reinheit liegt ja die Anziehungskraft ihrer Schönheit. Ihre Hand, die

Den Teppich auf den Tisch dich reinlich breiten heisst,
Sogar den Sand zu deinen Füssen kräuseln —

erscheint ihm „göttergleich“! und doch ist es dieselbe Hand, die ihm nachher mit den Worten entzogen wird:

Inkommodirt euch nicht! wie könnt ihr sie nur küssen?
Sie ist so garstig, ist so rauh!
Was hab' ich nicht schon Alles schaffen müssen!

Die feinen Lippen des vornehmen Herrn passen nicht

Margretlein zog ein schiefes Maul,
Ist halt, dacht' sie, ein geschenkter Gaul:
Und wahrlich gottlos ist nicht der,
Der ihn so fein gebracht hierher.

Das genügt, dem Helden die Beschönigung seiner wahren Absicht, der Bestechung, in den Mund zu legen:

Des Liebchens Kummer thut mir leid,
Schaff du ihr gleich ein neu Geschmeid.

Zur Beleuchtung des Scheinaffekts des Mephistopheles im Eingange dieser Scene ist bereits oben das Nöthige bemerkt: Mephistopheles gibt sich als das was er ist:

Ich möcht mich gleich dem Teufel übergeben,
Wenn ich nur selbst kein Teufel wär'.

Als solcher ist er keines menschlichen Affekts fähig, wie diess auch sogleich aus der Verwunderung Fausts erhellt:

Hat sich dir was im Kopf verschoben?
Es kleidt dich gut, das Rasen und das Toben.

Um so verfehlter ist es, hier von einer „Verzweiflung“ des Mephistopheles sowie davon zu reden, dass dieser sich „hier einmal so recht angeführt fühle.“ Auch hindert diess Herrn Düntzer nicht „etwas ungemein Komisches“ in dem Fluche: „bei aller verschmähten Liebe“ zu finden. „Er richtet sich aber nach menschlichem Gebrauch.“ Nein, er richtet sich nach Fausts Verlangen; denn Gretchen

sitzt nun unruhvoll,
Weiss weder was sie will noch soll,
Denkt ans Geschmeide Tag und Nacht,
Noch mehr an den, der's ihr gebracht.

Dass Faust den Spott über die Kirche paralysirt:

Das ist ein allgemeiner Brauch,
Ein Jud' und König kann es auch —

ist so zu verstehen: Wer den Schmuck geholt hat,

ist gleichgiltig und lässt mich kalt, damit will ich nicht aufgehalten sein:

Schaff du ihr gleich ein neu Geschmeid.
Am ersten war ja so nicht viel —
Und mach, und richt's nach meinem Sinn,
Häng dich an ihre Nachbarin.
Sey Teufel doch nur nicht wie Brey
Und schaff einen neuen Schmuck herbey.

Von jenem „allgemeinen Brauch" sich auszuschliessen, geschweige denn sich im Ernste darüber zu ereifern, davon kann, so wenig wie bei Mephistopheles, bei dem das ungerechteste Gut verdauenden Faust, der den durch Teufelskünste erlangten Schmuck zur Verführung der Unschuld verwendet, die Rede sein. Beide Gesellen wissen das so gut wie wir, aber das Moralisiren ist des Teufels Steckenpferd, und die stets wiederholte Beleuchtung des Irrwegs seines Opfers vergrössert dessen Schuldbewusstsein, des Teufels Erbe. Dieses, trotz der Beleuchtung, von der Begierde verdunkelte und erstickte Bewusstsein ist sein schönster Triumph. Wie er ihm während der Bereitung des Wegs zur Fleischeslust den „Hans Liederlich" vorgehalten, so bringt er hier das „ungerechte Gut" aufs Tapet, und diese Pseudomoral hat dabei allemal die teuflische Nebentendenz, in irgend eine Handhabe der Selbstbeschönigung Fausts umzuschlagen: die Habgier der Kirche ist daran schuld, dass das Bestechungsattentat wiederholt, dass ein zweiter Schatz zur Stelle geschafft werden muss. —

In der folgenden Scene „Nachbarinn Haus" steigert sich das Motiv des Selbstgesprächs Gretchens durch die Resonanz ihres Entzückens in Marthe: Gretchens Gelüsten wird bestärkt, sie eignet sich in Gedanken den neuen Schmuck schon halb und halb an:

Darf mich ach leider auf der Gassen,
Nicht in der Kirch mich sehen lassen:

obwohl sie doch wissen muss, dass es nicht mit rechten Dingen zugeht. Sie hat sich diess Geschmeide angehängt und erschrickt:

Ach Gott! mag das mein' Mutter sein?

Statt der Mutter tritt Mephistopheles ein. Faust selbst ist zur Eröffnung der persönlichen Bekanntschaft nicht zugezogen, einmal um die Erwartung auf ihn zu spannen, sodann weil er von vornherein in Gretchens Augen verlieren müsste durch die wenn auch stillschweigende Theilnahme an dieser zweideutigen [illegible], und mehr noch weil Gretchen in unseren Augen verlieren müsste, wenn [illegible] Widerwille gegen diese [illegible] durch Fausts Gegenwart [illegible] würde.

Der Gegenstand der Verhandlung ist [illegible] in Marthens Seitengespräch [illegible].

[illegible]

Der Wunsch ist ganz natürlich, [illegible] die sittliche Entrüstung des Auslegers über die „Gemeinheit dieser Seele“, die wieder [illegible] einen zweiten Mann zu bekommen [illegible]. Denn je schwärzer die Kupplerin erscheint, desto reiner strahlt die Liebe Fausts und Gretchens.* In Wahrheit ist ihre Gemeinheit nicht schlimmer als diese Gemeinheit allezeit und überall zu sein pflegt, und auch ihre stark entwickelte [illegible] stellt sich nicht als [illegible]

* Die „Entsetzlichkeit“ und „beispiellose Rohheit dieses Charakters“ wird mit Prädicaten wie „Scheusal, schreckliches, furchtbares Weib, alte Hexe, böse Sieben, Hausdrachen, Furie, Megäre“ überhäuft, und Marthens Haus, in dem das engelreine Gretchen sein „Plauderstündchen“ hält, ist eine „Mördergrube“, wo „Unordnung und Liederlichkeit an allen Enden durchblicken“! [illegible] a. a. O. S. 25 ff.

dar. Die Klage, dass sie es mit ihrer Ehe, trotz der sinnlichen Befriedigung, überaus schlecht getroffen, ist offenbar ebenso aufrichtig wie die Versicherung, dass sie die bösliche Verlassung nicht verdient habe. Dass sie eine Kupplerin von Profession, geschweige denn, nach der Carricatur des Lügengeistes „ein Weib wie auserlesen zum Kuppler- und Zigeunerwesen“ wäre, folgt weder aus ihren Reden noch aus ihren Handlungen und ist geradezu unvereinbar mit ihrem Verhältnisse zu Gretchen, einer Vertrautheit, welche schon die Mutter nicht hätte aufkommen lassen, und gegen welche die Tochter die gleiche instinktive Aversion gehabt haben müsste, mit der sie sich jeder Annäherung des Mephistopheles erwehrt.

Die Beschaffung des Ersatzes für den fehlenden Todtenschein „durch zweier Zeugen Mund“ ist der Kuppelpelz, welchen Faust danach durch sein falsches Zeugniss liefert, und so versteht es sich von selbst, dass ihn die moralische Verantwortlichkeit für das, was Mephistopheles hier redet und thut, voll treffen muss, wennschon die Ueberredung Fausts durch Mephistopheles zur Ablegung des falschen Zeugnisses, die in Wahrheit nur eine Selbstüberredung ist, erst nachfolgt. Denn die Gewissenskrupel unseres Helden sind *a priori* zu verstehen: sein böser Dämon führt ihn in diese Winkelgasse und die Ueberredungsscene bringt nur zur Anschauung, dass er darin ist, dass er mit seinem Willen hineingekommen ist und nicht mehr herauskommt. Er wartet auf der Strasse bis die Bekanntschaft eingeleitet ist und heisst die Vermittlung gut durch seine That; denn diese Vermittlung erfolgt ja nur in Fortsetzung des Vollzugs seines Generalmandats:

Hör, du musst mir die Dirne schaffen!

Die Wahl des Mittels zum Zweck hat er ihm damit bereits überlassen, und während ihm die Unehrenhaftigkeit des falschen Zeugnisses widerstrebt, scheinbar mehr widerstrebt als das Verbrechen selbst, muss er zugeben, dass Mephistopheles dabei in seinem Recht ist d. h. dass dieser nichts versprochen hat, was sein Auftraggeber nicht halten müsste, dass dieser nichts ins Werk gesetzt hat, was Faust nicht vollbringen müsste.

Bei der Betrachtung der Scene „Nachbarinn Haus" ist vor allem darauf zu achten, wie die Heuchelei Marthens dem Lügenwerke des Mephistopheles in die Hände arbeitet: Marthe will einen Mann haben und Gretchen soll ihren Mann haben. Der Eigennutz des Weibes spielt nur nebenher; denn obwohl er sonst das eigentliche Motiv der Kuppelei bildet, muss er im Charakter der Marthe hinter dem Hauptmotiv zurücktreten. Marthe hat selbst Lust an der Lust, sie verkuppelt *con amore,* nicht um etwas zu verdienen, sondern ihrer eigenen Natur folgend. Dagegen ist die Heuchelei ein wesentlicher Zug ihres Charakters, weshalb in der Darstellung auf der Bühne arg gefehlt wird, wenn ihre „Gemeinheit" *ad oculos* demonstrirt und nicht nur demonstrativ gemacht sondern obendrein durch ein abschreckendes oder lächerliches Aeussere verstärkt werden soll. Eine solche Auffassung verstösst, wie bemerkt, schon gegen die Voraussetzung, dass ein Wesen wie Gretchen sich ihr angeschlossen hat, ja von ihr vertraulich Rath und That annehmen kann. Marthe darf das Herz nicht auf der Zunge haben wie Gretchen, noch ist sie darzustellen — und hierin hat auch Cornelius fehlgegriffen — als dürre Vogel-

scheuche.*) noch mit kreischender Stimme, noch mit Blicken oder Geberden, die ihre Gesinnung zur Schau tragen, geschweige denn damit Heiterkeit erregen wollen, wie „die komische Alte.“ Nein, als eingeübter Heuchlerin muss ihr die Schminke gut stehen, muss ihre Erscheinung und ihr Gerede bestechen, sonst wird, wie diess die Regel bildet, die Darstellung ihres Verhältnisses zu Gretchen wie zu Mephistopheles zur Fratze, parallel der gleichen Fratze des edelen Fausts und des spöttischen Mephistopheles. Gewiss bleibt die Darstellung für jedes Schauspielertalent immer schwierig und zwar in doppelter Hinsicht: einmal objektiv, weil die Heuchelei Marthens der zur Meisterschaft gediehenen Verstellungs- und Lügenfertigkeit des Mephistopheles gegenüber im Nachtheil ist; sodann subjectiv, weil das, was sie sagt, ihre wahre Gesinnung dem moralisch gebildeten Ohr deutlich verräth. Ja in dieser Beziehung könnte es scheinen, als habe der Dichter die Farbe hie und da zu stark aufgetragen: allein man erwäge, dass diese Derbheit des Colorits der im niedrigen Bürgerstande des sechzehnten Jahrhunderts verlaufenden Handlung einzig und allein angemessen ist. Wie das sein Herz auf der Zunge tragende Gretchen mit seinen Gefühlen herausplatzt, selbst wo es nicht gefragt ist:

Ich mögte drum mein Tag nicht lieben,
Würd mich Verlust zu Tod betrüben —

Ach, dass die Menschen so unglücklich sind.
Gewiss, ich will für ihn manch Requiem noch beten —

---

*) Wenn der sterbende, seine Schwester als „Metze“ verfluchende Valentin über Marthe schimpft:

Könnt, ich dir nur an den dürren Leib,
Du schändlich kupplerisches Weib!

so ist diess natürlich kein Gegenargument.

weil ihr die Zurückhaltung fehlt, die nur eine Frucht der Erziehung und des Umgangs sein kann, so lässt sich auch Marthe, obgleich sie ihr Herz nicht auf der Zunge haben darf, in dem von Mephistopheles provocirten Affekt zur Indiscretion hinreissen:

> Der Schelm! der Dieb an seinen Kindern!
> Auch alles Elend, alle Noth
> Konnt nicht sein schändlich Leben hindern.

Jedoch corrigirt sich die tiefbetrübte Wittwe sofort nachdem ihr Mephistopheles mit der Aussicht auf einen „neuen Schatz“ die Hinterthüre geöffnet:

> Ach Gott! wie doch mein erster war
> Find' ich nicht leicht auf dieser Welt den andern.
> Es konnte kaum ein herzger Närrchen seyn,
> Ihm fehlte nichts, als allzugern zu wandern,
> Und fremde Weiber und der Wein,
> Und das verfluchte Würfelspiel.

Mephistopheles krönt diese treue Liebe durch Näherrücken der schönen Aussicht:

> Nun, nun das konnte gehn und stehen,
> Wenn er euch ohngefähr so viel
> Von seiner Seite nachgesehen.
> Ich schwör euch zu, um das Geding
> Wechselt ich selbst mit euch den Ring —

worauf sie, scheinbar verschämt, acceptirt:

> O, es beliebt dem Herrn zu scherzen!

Wenn Gretchen auf seine Frage „Wie steht es denn mit ihrem Herzen?“ mit der Gegenfrage antwortet: was meint der Herr damit? und Mephistopheles darauf „vor sich“ sagt: „du guts unschuldigs Kind!“ so muss man sich hüten, dieses Beiseitesprechen als Tribut des Teufels an die Reinheit ihrer Natur aufzufassen; denn er schont im Leisesprechen nicht ihre Unschuld, sondern er verhöhnt ihre jungfräuliche Liebesscheu so gut wie Marthens Heirathslust und

es stünde eigentlicher in Parenthese „halblaut“, indem der Sinn der Apostrophe ist: du wirst es bald verstehen lernen! —

Im Gegensatze wiederum gegen die moderne Missdeutung, die in dem hiernächst folgenden Dialoge „Faust. Mephistopheles“ den willkommenen Beweis der „höheren Würde“ und der „wahren Seelenliebe“ ihres Helden findet, stellt diese Scene, wie bereits bemerkt, nicht sowohl die Ueberredung Fausts durch Mephistopheles zum falschen Eide, als vielmehr die Selbstüberredung Fausts zur Nothwendigkeit dieses Mittels dar. Hier eben ist der von modernen Scribenten oft missbrauchte Begriff der „inneren Nothwendigkeit“ am Platze: Alles, was Mephistopheles in dieser Scene sagt, ist für Faust nur „Geschwätz“ d. h. Mephistopheles redet Faust nur vor, was dieser selbst schon besser weiss, aber nicht wissen will, was er als Motiv seines Willens bereits verworfen hat. So und nicht anders ist der die Quintessenz des Dialogs enthaltende Schluss zu verstehen:

Hör, merk dir diess,
Ich bitte dich, und schone meine Lunge:
Wer Recht behalten will und hat nur eine Zunge,
Behälts gewiss.
Und komm', ich hab' des Schwätzens Ueberdruss,
Denn du hast Recht vorzüglich weil ich muss.

Der Teufel findet Faust „im Feuer“, und auf die Insinuation:

Das ist ein Weib wie auserlesen
Zum Kuppler- und Zigeunerwesen

lautet die Antwort Fausts in der ursprünglichen, nicht abgeschwächten Fassung:

Sie ist mir lieb!

Dafür setzte der Dichter später das kürzere aber auch

schwächere: „So recht!“ der Sinn ist und bleibt: das dient mir! je schärfer desto besser! Er will des Erfolgs sicher sein. Welches Erfolgs? etwa, dass er bei Gretchen zum Eide wahrer „Seelenliebe“ zugelassen werde? Dazu bedürfte es dieser auserlesenen Mittlerin? auch ist die Schürzung des Knotens die denkbar lockerste und so wenig haltbar, dass es Wunder nimmt, wenn die moderne Auslegung, wie sie die Haupthandlung ins Tragikomische zieht, ihren Helden überhaupt dem Verführer in der Sache nachgeben und den falschen Eid thatsächlich leisten lässt; denn der Verlauf beweist ja, dass die Verkuppelung noch „heut Abend“, also bevor des Herrn Schwertleins Todtenschein beschafft sein kann, ihren Anfang nimmt. Wir sind hiernach vor die Wahl gestellt, entweder Faust für nichts und wieder nichts falsch schwören zu lassen oder dem Vermittlungsgeschäfte Marthens eine schwerer wiegende Bedeutung zu geben. Und liegt diese nicht auf der Hand? besagt der Glückwunsch des Mephistopheles, mit dem er Faust auf der Strasse entgegenkommt:

Ah Bravo! find ich euch im Feuer!
In kurzer Zeit ist Gretchen euer —

etwa nichts weiter als: Ich habe dir die Gelegenheit verschafft, dich der Jungfrau vorzustellen und um sie zu werben? Das *„Sancta simplicitas“!* trifft nicht sowohl Faust, der, wie Düntzer will, „in seiner Treuherzigkeit meint, sie müssten nach Padua reisen, um sich vorerst von der Wahrheit der Sache zu überzeugen“, als vielmehr die „Treuherzigkeit“ der modernen Auslegung, die diesem Faust *partout* den geraden Weg vor die Füsse legen möchte, während er auf dem krummen wandelt. Also um die Gelegenheit zur Anknüpfung eines u n e r l a u b t e n Verkehrs

22

handelt es sich, um den Dienst einer Kupplerin, der eines gleichen Dienstes werth ist. Um ein Gretchen auf diesen Weg zu bringen, dazu freilich bedarf es eines „auserlesenen“ Werkzeugs (der Heuchelei) und bedarf es einer Gegenleistung von Gewicht. Nur in diesem Sinne kann das Motiv beider Scenen von dem Vorwurfe der Leerheit freigesprochen werden. Und zwar muss Faust sich dieser schwerwiegenden Bedeutung von Dienst und Gegendienst vollbewusst sein. In der ursprünglichen Fassung waren die Worte Fausts:

Ein Dienst ist wohl des andern werth

gleichfalls dem Mephistopheles in den Mund gelegt und lauteten:

Doch gehts nicht ganz umsunst,
Eine Gunst ist werth der andern Gunst.

Die Folge der beiden Verse im Munde des Mephistopheles mochte dem Dichter, indem er sie verwarf, als Tautologie erscheinen; aber die Resonanz aus Fausts Munde entspricht auch der Bedeutung des Dialogs besser: diess Wort gehört Faust an, der sich damit in die Situation vollkommen findet. Da hier nicht Gretchen sondern Marthe die Bestochene ist, so wäre das Motiv des falschen Eides umso schwächer, als in der vorausgehenden Scene von einer eigentlichen Bedingung der Vermittlung gar nicht die Rede war, sondern Mephistopheles nur die Erfüllung des Wunsches Marthens, einen Todtenschein zu besitzen, versprochen hat.

Aber dieses Motiv findet seine wahre Erklärung erst in der neuen Belastung des Gewissens des Helden: der Teufel thut nichts umsonst, und wenn er auch den Hauptwechselbrief Fausts erst am Ende des ge-

meinsamen Weges zur Zahlung präsentirt, so lässt er sich doch unterwegs schon keine Gelegenheit entgehen das Schuldconto seines Opfers zu erhöhen.

Das Mittel zum Zwecke frappirt unseren Helden keineswegs, denn er ist ja vollkommen orientirt; aber da es ihm offen unter die Nase geschoben wird:

Bezeugt nur, ohne viel zu wissen —

widerstrebt es ihm, und es muss ihm widerstreben, denn er ist von Haus aus ein edler Mensch:

Wenn er nichts bessers hat, so ist der Plan zerrissen.

Das heisst: das könnt ihr anders machen, besinnt euch nur. Mephistopheles dient ihm vortrefflich, indem er den Widerspruch in Fausts Gewissen auf die Spitze treibt:

O heilger Mann, da wärt ihrs nun!

Wie? nicht falsch schwören wollen! das ist ja die fertige Heiligkeit, und ich hätte verspielt! Was weiter? Handelte es sich, wie die moderne Auslegung will, in Wahrheit um die moralische Ueberredung des treuherzigen Edelsinns, so müsste Mephistopheles ihm etwa vordemonstriren: Herr Schwertlein sei unzweifelhaft todt, Faust könne den Eid auf sein, des Mephistopheles Wort leisten, oder es sei auch kein Unglück, wenn er trotz des Eides noch lebe, und was dessen mehr ist. Mephistopheles müsste die sittliche Reaktion zu dämpfen suchen, vor allem aber müsste er ihm gerade das, was eigentlich in Frage steht, er müsste ihm den schlechten Zweck des schlechten Mittels, die Verführung Gretchens in falschem Lichte zeigen. Von alle dem thut er das Gegentheil: er erregt noch den moralischen Dégoût Fausts durch plumpe Sophismen, er verstärkt noch den sittlichen

Anstoss Fausts durch die Gleichstellung des falschen Zeugeneides mit der im Treuschwur zu bekräftigenden „Seelenliebe.“ Hat der Herr Doctor nicht schon oft der Wahrheit ins Gesicht geschlagen, indem er „mit frecher Stirn“ Dinge gelehrt, von denen er nichts wusste? und steht er etwa nicht im Begriffe „in allen Ehren das arme Gretchen zu bethören“? Fürwahr eine verkehrtere Ueberredungsart liesse sich kaum denken, und Faust reagirt darauf, wie zu erwarten, indem er ihn einen Lügner und Sophisten schilt und dreist versichert, der Treuschwur werde ihm vom Herzen gehen:

Wenn ich empfinde
Und dem Gefühl und dem Gewühl
Vergebens Nahmen such' und keinen finde,
Und in der Welt mit allen Sinnen schweife
Und alle höchsten Worte greife,
Und diese Gluth, von der ich brenne,
Unendlich, ewig, ewig nenne,
Ist das ein teuflisch Lügenspiel?

Unzweifelhaft ist es ein Lügenspiel und die kurze Antwort des Mephistopheles:

Ich hab' doch recht!

ist nur der Punkt auf das I.

Mephistopheles bricht den Discurs ab, eben weil er Faust nicht überzeugen, sondern ihm nur den Gewissensspiegel vorhalten will. Sonst läge die Antwort auf Fausts leere Rethorik auf offener Hand: Nenn's wie du willst, es bleibt doch was es ist, und Liebesfieber ist nicht Liebestreue. Die „Gluth“, von der unser Held brennt, wird dadurch, dass er keinen Namen dafür findet und „nach allen höchsten Worten greift“, auch auf dem Siedepunkte nicht zur Treue der „Seelenliebe.“ Wär's die blosse Vorstellung, in der die Herrschaft einer Leidenschaft sich manifestirt,

so wäre freilich jede Leidenschaft „unendlich, ewig, ewig.“ Wer im Sinnenrausche „ewige Liebe“ schwört, mag nicht wissen was er thut; wer aber die Theorie verficht, dass dieser Sinnenrausch, dass diese „Gluth, von der er brennt“ ewige Seelenliebe sei, der lügt, und wer mit solchem Vorgeben die Geliebte vorsätzlich täuscht, der treibt „ein teuflisch Lügenspiel.“

Demnach steht uns eine dreifache Wahl frei: entweder Faust redet hier, bezaubert von Gretchens Erscheinung, sich selbst belügend, nur im Sinnenrausche — dann fehlt mit der ernsteren Zurechnung die geforderte ethische und dramatische Bedeutung der Scene. Oder dieser Faust, derselbe, der die „höchste Liebeshuld“ verflucht und eben erst von sich gerühmt hat, er brauche „nur sieben Stunden*) Ruh so ein Geschöpfchen zu verführen“, fühlt sich jetzt plötzlich von „Seelenliebe“ durchdrungen zu eben diesem Geschöpfchen, das er seit der ersten Begegnung nicht mehr gesprochen, ja wohl nicht mehr gesehen hat. Diess ist der geistreiche Ausweg des modernen Interpreten: Faust hat sein Herz entdeckt; „aber mit Mephistopheles mag er darüber nicht sprechen, da dieser ein solches Gefühl nicht versteht: wie sollte das unendliche Sehnen der Liebe, diese vorher nie gekannte, nie geahnte Macht, für die er keinen Namen zu finden weiss, eine blosse Lüge sein, durch welche er ein armes Mädchen mit teuflischer

---

*) Die ursprüngliche Fassung war: „sieben Tage.“ Ungemein bezeichnende Emendation! Der Jüngling hatte noch den realen Prozess im Auge, der gereifte Dichter erkannte, dass es nicht auf diesen, sondern auf die Kennzeichnung des Seelenzustandes des Helden bei dieser Berühmung ankommt. Aber die Absicht tritt in der ursprünglichen Frist deutlicher ans Licht: die Verführung *sans phrase*, zu der man den Teufel in Person nicht nöthig hat.

List zu Grunde zu richten suchte" (Düntzer). Das unendliche Sehnen der Liebe! Unter Sehnen versteht man einen getragenen stetigen Strom des Gefühls. Was hat damit der von der Begierde gepeitschte Wellenschlag der Seele gemein, dem dieser Faust immer neue Worte gibt, mit dem „Gewühle", das in ihm tobt, mit der „Gluth", von der er „brennt?" Doch es mag nur ein ungeschickter Ausdruck für Fausts „Seelenliebe" sein; aber der Inhalt? das Wesen der wahren Liebe im Aufgang ist heilige Scheu und selbstlose Hingabe: man blicke auf die erste Begegnung Romeos, dieses wahrlich nicht unsinnlich Verliebten, mit Julia, und vergleiche sie mit unserer Eingangsscene. Fausts Liebe ist, ihrer magischen Werkstatt entsprechend, von Anbeginn ein verzehrendes Feuer und kann nur als solches fortbrennen. Niemand kennt sie besser als er selbst, der gewettet, dass dieses Feuer nicht zu löschen sei, der erfahren will was er erfährt, dass er von der Begierde zum Genuss taumelnd in der Begierde verschmachtet und mit dem „Selbst", das er in seine Sphäre reisst, „am Ende selbst zerscheitert, mit ihm zu Grunde geht."

Deshalb bleibt für die Deutung unserer Scene nur die dritte Wahl übrig: Faust redet wider sein besseres Wissen; sein eignes Gewissen ist es, das ihm die Gegenrede des Mephistopheles einbläst, so deutlich einbläst, dass er zu dem Bekenntnisse gedrängt wird: du hast Recht „weil ich muss", weil ich, nicht mehr Herr meiner selbst, dem Dämon folgen muss, dem ich mein Herz geöffnet habe. Er selbst ist es, der's „ein bisschen tiefer wüsste", wenn er nur wollte; er selbst, nicht Mephistopheles, ists, der nur Recht behält, weil er Recht behalten will. Er selbst ist der „Lügner", der „Sophiste", den er dem Me-

phistopheles an den Kopf wirft, sofern er das Gefühl, das ihn beherrscht, „unendlich, ewig, ewig“ nennt in dem Sinne, dass er seine ganze Seele Gretchen hingeben werde; denn er weiss, dass damit nur gesagt sein kann, er werde ihr kein halbes Gefühl entgegenbringen, sondern „mit ganzer Seele“ von ihr Besitz ergreifen. Dass diess aber grundverschieden ist von jener unbedingten selbstlosen Hingabe im Sinne der „Seelenliebe“, zu welcher der Himmel seinen Segen spricht, auch wenn der Pfarrer nicht dabei ist, liegt auf der Hand. Diese Faustische Liebe kann nur begehren, nur fordern, nur die Geliebte an sich reissen. Ihr Treue schwörend muss er die Treue brechen noch ehe sie in seinen Armen liegt; denn nur mit seiner Begierde ist er wahrhaft bei ihr, nicht mit dem Geistwillen, dessen ebenso hochfahrende als tief abgründige Imagination „solch ein Geschöpfchen“ wie „das arme Gretchen“ gar nicht begreifen, geschweige denn ausfüllen kann. Wechselseitiges Begreifen und Erfüllen ist aber das Kennzeichen der wahren Liebe. Allerdings verzaubert keine andere Leidenschaft wie diese die Seele und täuscht sie in dieser Verzauberung über sich selbst; aber diese Phantasmagorie der Liebe ist, wie ihr Ursprung, von mancherlei Art und Gestalt: sie kann eine gutartige sein, wie z. B. die Werthers; sie kann eine bösartige sein, wie die Fausts. Dieser Faust ist kein edler Schwärmer, wozu ihn die verkehrte moderne Auslegung gemacht hat; er ist so wenig ein Opfer der blossen Selbsttäuschung in der Magie der Liebe wie er ein Opfer der blossen Selbsttäuschung in der Magie der Erkenntniss und des Willens ist; nein, was in der Seele des jugendlichen Dichters lebte, als er diese Figur der Sage zu seinem Helden erkor, insbesondere

zum Liebeshelden erkor, war die bedeutsame und eindringliche Ahndung der sittlichen Hochgefahr dieser Leidenschaft, die Ahndung des im Geschlechtsverhältnisse verborgenen magischen Segens und magischen Fluchs. Davon aber weiss unser deutscher Faustkultus nichts und nur diese seine Unwissenheit lässt ihn in falschem Lichte strahlen.

Die Liebeswerbung selbst nun bildet den Gegenstand der folgenden, vom Dichter im frischen Eindrucke seiner ursprünglichen Faustidee mit der unvergleichlichen Sicherheit des erwachten Genies oder, wie es Merck bezeichnet, im kecksten Selbstvertrauen gedichteten Scenen. Um diesen Liebhaber Faust recht zu verstehen, muss man vor allem darauf achten, wie unser Held jetzt zuerst mit einer anderen menschlichen Seele handelnd und auf eine menschliche Seele wirkend auftritt. Denn bisher sahen wir seinen Verkehr auf ihn selbst und die Geister, die er beschworen, beschränkt, da seine Unterredungen mit dem Famulus in Wahrheit nur eine leidende Betrachtung oder betrachtende Abwehr gewesen, entsprechend der blossen Zuschauerrolle auf dem Spaziergange und in Auerbachs Keller. Gretchen ist die erste menschliche Seele, mit der er wirklich in Verkehr tritt, und schon aus diesem Grunde muss er jetzt unter neuen Aspecten erscheinen. Er muss diess weit mehr noch, weil dieser Verkehr ein Liebesverkehr sein soll, der voraussetzt, dass sich der in einen magischen Lebenskreis eingetretene Teufelscandidat in die *toto genere* davon verschiedene Gefühlssphäre des schlichten Bürgermädchens einempfinde. Denn wir haben nicht leichtes Spiel wie der moderne Aus-

leger, der unter das Vorausgegangene einen Strich macht und uns dreist versichert: „Faust, den wir früher den grässlichen Fluch über — die höchste Liebeshuld aussprechen hörten, hat jetzt in der Liebe zu Gretchen erkannt, dass es reine und edle Gefühle gebe, die den Menschen auf ewig zu beglücken vermögen, wogegen ihm die gemeine gierige Sinnlichkeit, in welche Mephistopheles ihn ganz zu versenken gedacht hatte, verhasst ist“; ja das Ideal der Liebe wird bereits in der ersten Gartenscene fix und fertig gestellt: „den ganzen unendlichen Gehalt seiner treuen Liebe (!) möchte er wie in einem elektrischen Strahle in ihr bewegtes Herz ausströmen lassen, er möchte sie von dem hohen Gedanken gegenseitiger Hingabe zu einem ineinander webenden und schaffenden Leben ganz durchdringen.“*) Was vorhergeht und nachfolgt, bekümmert diese Auffassung nicht. Der ganze Zauberapparat der Tragödie ist vom „Zauber der Liebe“ escamotirt! Weisse versichert uns, es sei für Goethe, in dessen Werken „die Idee der Weiblichkeit das Allerheiligste des dichterischen Gemüthes“ bilde, kein geringes Wagniss gewesen, eine Verführungsgeschichte der Art, wie die zwischen Faust und Gretchen vorgehende, darzustellen, ohne in ihr die Würde jener Idee zu gefährden.“ Aber dieses Wagniss lag nicht in der Gefährdung der Würde der Weiblichkeit, sondern in der Gefährdung der Würde der Männlichkeit! Nicht das Kunststück, dass Gretchen „im höheren Sinne unbefleckt bleibt“ und dass „die Schuld, die Sünde ganz auf die Seite jener Aeusserlichkeit des Thuns und Strebens fällt, welche

---

*) Düntzer a. a. O. Da ich nicht alle neueren Commentare citiren kann, diene der Düntzerische instar omnium.

nicht durch Gretchen sondern durch Faust dargestellt wird" (Weisse), sondern dass diese angebliche Aeusserlichkeit, wenn von Schuld und Sünde die Rede sein soll, vielmehr zur Innerlichkeit des handelnden Helden gehören muss, bildet das Problem dieser Liebestragödie: denn deren Idee ist nicht die Liebe Gretchens sondern die diese Liebe in sich verstrickende Leidenschaft Fausts. Diese Faustische Liebe in ihrer dämonischen Entstehung und in ihrem tragischen Verlaufe so darzustellen, dass der Held dabei nicht seiner „Würde" verlustig gehe, wie etwa der Faust der Sage in seiner Buhlschaft mit der aus der Hölle heraufbeschworenen Helena, dass wir ihm jene poetische Gerechtigkeit nicht versagen müssen, kraft deren die tragische Handlung ebensowohl Schrecken als Mitleid erweckt, ebensowohl erschüttert als erhebt — das war „das Wagniss" der Dichtung. Je schärfer wir die mancherlei Aenderungen an ihrer ursprünglichen Gestalt ins Auge fassen, destomehr erkennen wir das Bestreben des Dichters, den ihm allmählich fremd und fremder gewordenen Helden zu „veredeln" d. h. die stechenden Spitzen abzuschleifen, die Züge abzuschwächen, die ihm jenes Wagniss seiner Jugend vergegenwärtigen konnten. Der ursprünglichen Conception lag die Besorgniss den Helden in allzu ungünstigem Lichte erscheinen zu lassen durchaus fern. Hätte sie ihr nicht fern gelegen, so wäre diese Conception überhaupt nicht möglich gewesen. Der Faust des jungen Goethe wusste noch nichts von dem Faust des Prologs im Himmel, geschweige denn von dem Faust des zweiten Theils; die Liebestragödie selbst aber ist von diesen die Idee des Werks verflüchtigenden und umwandelnden Nacharbeiten fast gänzlich verschont geblieben.

Nur zwei bedeutsame Zusätze und zwei gleich bedeutsame Aenderungen hat sie erlitten: die beiden Zusätze bestehen in der Scene „Wald und Höhle“ bis zu den Worten „Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen“ (V. 1411 bei Göchhausen) und in der Valentinsscene mit Ausnahme der bereits bei Göchhausen vorhandenen Stelle Vers 1398—1410.*) Die zwei Aenderungen bestehen in der Verschiebung beider Scenen und der Versetzung eines älteren Bestandtheils der Valentinsscene (V. 1411—1435) in die Scene „Wald und Höhle.“

Beide Nacharbeiten haben bekanntlich nach entgegengesetzten Seiten hin Anstoss gegeben und sollen an ihrem Orte beleuchtet werden.

Die Möglichkeit des Gelingens jenes Wagnisses, dass dem Helden seine „Würde“ bewahrt bleibe, dass dieser Liebeshandel auf Fausts Seite sich nicht als eine gemeine Verführungsgeschichte darstelle, ist in der Doppelwurzel zu suchen, aus der alle irdische Liebe erwächst: dem Geschlechtsgefühl und dem Schönheitsgefühle. Jenes wurzelt in der Begierde, dieses in der Anschauung, beide aber sind im Gemüthe miteinander verwachsen und eben in dieser Einheit des ethischen Gefühls mit dem ästhetischen liegt das Geheimniss, der Zauber der Liebe verborgen. Denn die sinnliche Schönheit ist der höchste Reiz der Geschlechtslust und diese der höchste Reiz der sinnlichen Schönheit. Jenes sieht Jeder ein, dieses nicht; vielmehr das Gegentheil, wie ein philosophischer Dichter (Schiller) lehrt und ein dichtender Forscher (W. v. Humboldt) bekräftigt:

---

*) Ich citire nach Erich Schmidts Ausgabe: Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt. Weimar 1887.

Wen das Gefühl des Schönen soll durchdringen,
Dem muss aus Sinnenklarheit es entspringen,
Wie Unschuld glänzet auf der Jungfrau Wangen,
Die noch nicht kennt der Liebe süss Verlangen.

Es regt nicht frei die silberhellen Schwingen,
Wo Wünsche menschlich nach Besitze ringen;
Nur um es tief und tiefer zu umfangen
Darf Sehnsucht brünstig an dem Schönen hangen.

Aber die wahre Uninteressirtheit des ästhetischen Gefühles ist nicht dessen Freiheit vom Willen, dessen Willenlosigkeit, wie Schopenhauer lehrt, sondern die Freiheit des Willens vom Unschönen, vom Hässlichen, vom Bösen. In diesem Freisein ist die Begierde, die Grundwurzel des Lebens nicht zerstört, sondern im Gegentheil integrirt. Auch als Geschlechtsbegierde! Denn wir müssen uns zu der Erkenntniss einer höheren Geltung des Geschlechtsgegensatzes erheben als welche aus der Befangenheit des Geistes in der Materie resultirt. Das Gefühl des Schönen darf und kann nur „silberhelle Schwingen regen“ in der Welt der Erscheinung, in der Leibhaftigkeit der Wesen; aber diese Leibhaftigkeit als die Vollendung der Wesen, als „das Ende der Wege Gottes“ (Oetinger) ist freilich himmelweit getrennt von jenen „Wünschen, die menschlich nach Besitze ringen“, von der Lust an der Materialität, jener Brunst, die, das Mittel zum Zwecke setzend, den Zweck dem Mittel unterwirft, die das Schöne anstatt es „tief und tiefer zu umfangen“ d. h. im Geistwillen zum eigenen Leibe anzuziehen, in der sich selbst zum Leibe machenden sinnlichen Begierde verschlingt.

Als die *par excellence* Leib werden wollende Begierde steht deshalb die Geschlechtsliebe mit der beleibenden, Gestalt gebenden Schönheit, die bestimmt ist, Seele zu werden, nicht nur in natürlichem Soli-

darverbande, sondern wir durften geradezu sagen: die Geschlechtsliebe ist der höchste Reiz der Schönheit d. h. das Gefühl des Schönen erreicht den höchsten Grad seiner Innigkeit in der auf die vollkommenste Gestaltung, die Zeugung gerichteten Begierde, nur dass dieser Zeugungstrieb gleichermaassen nach innen wie nach aussen gerichtet sein und somit nicht minder als Selbstzeugung und Selbstgebärung der Liebenden wie als Fortpflanzung effektuirt werden muss. Denn die Liebe will ebensowohl, wie sie aus Zweien ein Drittes erzeugt, Zwei zu Einem machen; ja das letztgenannte Produkt ist das direkt gewollte, esoterische im Gegensatze zu dem erstgenannten physischen, und resultirt aus dem Geschlechtsverhältnisse als der Gegenstand einer wahrhaften „Metaphysik der Geschlechtsliebe", weil diese durch die psychische Vereinigung der Liebenden und in dieser Vereinigung zu erzeugende Einheit nur eine höhere, immaterielle Leiblichkeit sein kann. Aus diesem solidarischen Verbande der Schönheit mit der Geschlechtslust erhellt mithin wie der Mann in der Schönheit des Weibes und das Weib in der Schönheit des Mannes „den Inbegriff von allen Himmeln" sehen kann. Zugleich aber leuchtet ein, dass dieser Solidarverband an sich noch keineswegs die Liebe selbst, geschweige denn die wahre und rechte Liebe, die „Seelenliebe" sei, da er in seiner Naturpotenz stehend, vielmehr nur die Wurzel der Liebe bildet.

Aus dieser Doppelwurzel der Geschlechtsliebe also erklärt sich das Helenamotiv der Faustsage und aus der nämlichen Doppelwurzel musste auch die scheinbar davon gänzlich verschiedene Liebestragödie des Goethischen Faust, sollte sie ihre eigenartige Bedeutung und Entwicklung gewinnen, das Grund-

motiv herleiten. Ja diess Motiv war so sehr der ursprüngliche Kern der Goethischen Faustconception, dass es uns nicht nur durch den ganzen ersten Theil der Tragödie begleitet, sondern auch noch im zweiten Theil als Mittelpunkt der Handlung festgehalten wird. Aber während hier ein dem Faustthema heterogenes ästhetisches Spiel mit diesem Motiv die Entfremdung des Dichters von seiner ursprünglichen Conception verräth, hat dasselbe Motiv im ersten Theile eine dem Faustthema homogene, durchaus ethische Bedeutung und ethische Peripetie. Die Lust an der weiblichen Schönheit ist hier von vornherein Geschlechtslust und gibt sich unverholen als solche kund. Der „hingestreckte Leib"*) im Zauberspiegel

*) Hier sehen wir die moderne Auslegung ihre Naivität zum Excess treiben: „In der Art wie Faust sein Entzücken ausspricht, zeigt sich unmittelbar die noch unverderbte Unschuld seiner Seele:

Ists möglich, ist das Weib so schön?
Muss ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn?
So etwas findet sich auf Erden?

Das ist nicht die Sprache eines Roué, sondern eines edlen keuschen Mannes — — In der Dichtung selbst ist kein Wort davon zu finden. dass das Bild im Spiegel ein nacktes Weib in üppiger Lage — wovon die Interpreten des Faust schwatzen — darstelle; die Herren verrathen da nur die Unsauberkeit ihrer eigenen Phantasie" (Osw. Marbach).

Dacht' ich's doch! Wissen sie nichts Vernünftiges mehr zu erwidern,
Schieben sie's einem geschwind in das Gewissen hinein.

So viel ist richtig, die erotische Phantasie im ersten Theile des Faust ist eine ebenso jugendliche wie die des zweiten Theils eine senile. Die Blasirtheit eines Roué darf man also ebensowenig darin suchen wie die Keuschheit des „edlen Mannes". Aber mit dem Helenamotiv hat diese Keuschheit nichts gemein; vielmehr „schwatzt" die moderne Auslegung, wenn sie zu unserer Stelle daran erinnert, dass „die schöne Weiblichkeit als solche in dem Entwicklungsprozesse, den Faust durchzumachen hat, ein tiefbedeutsames Moment ist"; denn wir wollen gerade wissen, worin diese Bedeutung liegt.

wirkt nicht beschaulich in der Seele des Helden, sondern sinnberückend, imgleichen ist es „die Begier zu ihrem süssen Leib“, die von vornherein und aufs Neue „wieder vor die halbverrückten Sinne“ des Helden gebracht, diesen nicht ästhetisch sondern geschlechtlich entzündet, dergestalt dass er, ausser Contakt mit dem Gegenstande seiner Begierde, „schon den Leib des Herrn beneidet, wenn ihre Lippen ihn indess berühren.“ Dieser durchaus sinnlich begehrende Charakter der Faustischen Lust an der weiblichen Schönheit beweist gerade, dass es der gestaltenden Phantasie des jugendlichen Genies um die Enthüllung der Naturseite als der sogenannten Nachtseite dieser allmächtigen Leidenschaft zu thun gewesen ist, ganz und gar nicht aber um die dramatische Gestaltung der „idealen Liebe zur klassischen Schönheit“, wie solche nachmals als eine misslungene, kalte und kalt lassende Allegorie von dem reflectirenden Kunstsinne des selbst kalt gewordenen Dichters ersonnen und ausgeführt worden ist.

Fausts Liebe ist aber nicht allein sinnlich, sie ist auch dämonisch, und dieser ihr dämonischer Charakter hindert so wenig ihr „rein menschliches“ Verständniss, dass er uns vielmehr in die Abgründe unserer eigenen Seele blicken lehrt, sofern jeder Mensch diesen Dämon in sich heraufzubeschwören und damit diese Leidenschaft in ähnlicher Weise zu erfahren vermag, wie sie der junge Goethe an sich erfahren musste, um seinen Faust concipiren zu können.

Diesen Charakter der irdischen Liebe spiegelt der Mythos aller Völker. Bei Platon belehrt die Seherin Diotima den Sokrates, Eros sei kein Gott, sondern ein grosser Dämon, zwischen Sterblichem und Unsterblichem die Mitte haltend, im Olymp zwar,

aber in der Trunkenheit erzeugt, ein arger Zauberer, Giftmischer und Sophist (Sympos. 203 C und D). Seine Mittelstellung, sowie die gefährliche Seite seines Wesens hängt mit dessen Idee, der Vermittlung der Zeugung zusammen. So verstehen wir auch, was Aristoteles (De divinat. per somn. c. 2) von der Natur sagt, sie sei dämonisch und nicht göttlich. Insbesondere aber zeigt sich in der dämonischen Sinnlichkeit der Liebesleidenschaft die Bethätigung des frevelhaften Faustischen Begehrens nach jener dem Menschen als Geistwesen verbotenen Intimität mit der Natur durch die Zerreissung des Schleiers, der das Geheimniss des Leib-Werdens verhüllt, durch Entblössung und Aufstörung ihres zur Verborgenheit bestimmten Wurzellebens. Diese durch Imagination (Magie) entzündete Begierde muss sich, wie vordem im Missbrauche des Erkenntnisstriebes, so hier im Missbrauche des Zeugungstriebes erschöpfen. Dazu leitet der Böse die ihm verschriebene Seele an, das ist das „Geschick“, das Faust beklagt, nachdem er bereits diesen Missbrauch verübt hat:

Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn!

Es ist der unheimliche Schatten, den unser Held selbst wirft und der ihn nicht verlässt auch während er im Lichtzauber der Liebe Gretchens wandelt.

So nur wird auch die Begleitstimme in diesen Liebesscenen völlig verstanden. Denn auch das Zwischenspiel, das Mephistopheles und Marthe neben Faust und Margaretha aufführen, begreift man ungenügend und falsch, wenn man es, wie die modernen Ausleger durchgängig thun, nur als contrastirende Folie zu dem Lichtbilde des vermeintlichen Faustischen „Liebesidylls“ auffasst. Freilich bildet es den

dunklen Hintergrund eines helleren Vordergrundes, aber dieser Hintergrund fällt nicht, als blosses Nebenbild, aus dem Hauptbilde heraus, wie im Lustspiele der Liebeshandel zwischen dem Dienstpersonal neben dem der Standespersonen, noch weniger ist er nur des Gegensatzes wegen da, wie etwa der Carton der Handzeichnung, um diese in ihrer vollen Schönheit zur Geltung zu bringen, dergestalt dass der Blick von dem falschen Mephistopheles und der mannssüchtigen Marthe auf den edlen Faust und das reine Gretchen zurückfiele; dieser Contrast wäre hier übel angebracht, indem die wiederholte Unterbrechung der Haupthandlung deren Eindruck nicht steigern sondern nur stören könnte: das lichte Bild fiele aus der schwarzen Folie heraus, während die Einheit der Scene eine innere Verbindung der beiden Glieder des Gegensatzes fordert. Diese Verbindung kann nur in dem Charakter der Haupthandlung liegen, freilich nicht auf der Oberfläche! Das Band, an dem Mephistopheles sein Opfer herumschleppt, ist hier gelockert; denn je wirksamer es werden soll, desto mehr muss es sich verbergen. Aber das böse Princip begleitet auch hier den Helden auf Schritt und Tritt, wie in der ganzen Tragödie. Man achte auf die Parallele*) in der „Walpurgisnacht“: wie dort Fausts Tanz mit der jungen Hexe vom Tanze des Mephistopheles mit der alten begleitet wird, so hier seine Umwerbung Margaretens von der Courtoisie des Mephistopheles gegen Marthe.

Das hindert nicht, dass Faust und Margareta wahres Gefühl austauschen; denn Faust muss in die

---

*) Sie ist so auffällig, dass auch der moderne Interpret nicht darüber hinwegkommt: vergl. Marbach a. a. O. S. 128.

Selbsttäuschung, die seiner Begierde schmeichelt ja ihr erst zur höheren Befriedigung verhilft, mit ganzer Seele eingehen: freilich nur für den Augenblick! Die Reflexion drängt sich mitten hinein: auf den holdseligen Freudelaut Margaretas über das Orakel der Sternblume „Er liebt mich!" respondirt er reflektirend:

Ja mein Kind! Lass dieses Blumenwort
Dir Götter-Ausspruch seyn: Er liebt dich!
Verstehst du, was das heisst? Er liebt dich!

Es ist ein grosses Wort. Ihr Gefühl aber redet weit deutlicher:

Mich überläufts!

Der Schauder vor der überwältigenden Macht, die sie überkommt, die geheime Ahndung der Hochgefahr der Liebe ist es, die sie ergreift. Faust dagegen unterdrückt diese Ahndung:

O schaudre nicht!

Und, als wenn es nur das Unaussprechliche der Liebe wäre, was sie schaudern macht, reflektirt er weiter:

Lass diesen Blick,
Lass diesen Händedruck dir sagen
Was unaussprechlich ist.
Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig seyn muss!
Ewig! — Ihr Ende würde Verzweiflung seyn.
Nein, kein Ende! Kein Ende!

Wer sprach denn vom Ende? Margareta wahrlich nicht, deren ganze Seele im Aufgang steht! Wer anders spricht vom Ende, als der, den kein wahrer Anfang, keine wahre Gegenwart ganz erfüllt? Mit der nämlichen Reflexion über die „Ewigkeit" seines Gefühls hat er bereits dem Verführer gegenüber argumentirt: „das Gefühl, das mich ganz erfüllt, ist ewig." Dem Mephistopheles gegenüber konnte sie wenigstens insofern angebracht sein, als ihm dieser

die Treue abgesprochen; aber Margareta gegenüber, der der Gedanke an die Vergänglichkeit des sie beseligenden Gefühls in diesem Augenblicke fern liegt, enthüllt sich in dieser Reflexion nur sein eignes Bewusstsein, das ihm aufdringlich sagt, dass er selbst sich mit nichten so ganz und gar „hinzugeben“ vermag, wie sich ihm Margareta hingibt.

Es sollte mich nicht wundern, wenn die moderne Auslegung hier das Sprichwort zu Hilfe nähme, dessen sich Margareta kurz zuvor bedient hat: „Aus den Augen, aus dem Sinn.“ Aber wäre es nöthig zu sagen, dass der Jubelruf „Er liebt mich“! nichts mehr gemein hat mit der landläufigen Abwehr der ersten Schmeichelworte Fausts? Auch kein geheimes Misstrauen gegen die „Ewigkeit“ ihrer Liebe lässt sie schaudern; ihr schaudert einzig und allein vor dem Gefühl, das sie übermannt, vor der magischen Gewalt, die ihre Seele überwältigt. Stimmte nun beider Gefühl in Wahrheit zusammen, so dürfte Faust nicht sagen: schaudere nicht! Nein, er müsste, anstatt den in den Vorstellungskreis Margaretas ohnediess nicht passenden „Götterausspruch“ in dem kindlichen Blumenorakel zu subintelligiren, von dem gleichen Schauder ergriffen sein, dessen wahre Bedeutung, als einer über uns kommenden höheren Macht, ihm hier ebenso ins Bewusstsein treten müsste, wie in jenem Augenblicke, da ihm Mephistopheles den Schlüssel zu den „Müttern“ übergibt, wo er bekennt:

Das Schaudern ist der Menschheit bestes Theil!

Wen ein übermächtiges Gefühl wahrhaft ergriffen hat, der muss diesen Tribut der Menschheit an die geheimnissvolle höhere Macht zahlen und zahlt ihn willig:

Wie auch die Welt ihm das Gefühl vertheure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.

Faust sieht die Gefahr, die über das von seinem Gefühl überwältigte Wesen hereinbricht, weiss sich selbst aber, eben weil er sich nicht „ganz hingeben“ kann, obschon er es in diesem Augenblicke möchte, und sich einreden will, dass er es vermöchte — ausserhalb dieser Gefahr. Deshalb sehen wir ihn unwillkürlich nach seinem gewohnten Auskunftsmittel, der Durchhauung des Knotens greifen: „Allein, ich will“! Unser Glück darf kein Ende nehmen, weil „Ende Verzweiflung sein würde.“ Wer sieht nicht, dass Faust in diesem Augenblicke, wenn er nicht Margareten und sich selbst belöge, seine Wette bereits vollständig verloren hätte? denn zu diesem Augenblicke sagt er ja *strictissime:* verweile doch, du bist so schön!

Sich hinzugeben ganz, und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muss.

Er postulirt die Ewigkeit seines Gefühls und schon „ein Blick, ein Händedruck“ soll die Geliebte dieser Ewigkeit versichern, weil das Unaussprechliche nicht ausgesprochen zu werden vermöge. Aber Margareta spricht es aus! ergreifend und tief verständlich spricht sie es aus, weil es wahrhaftig in ihr lebt. Das „Ja“, das sie „zu allen Sachen“ sagt, spricht deutlicher als alle Sachen. Ihr Blick, ihr Wort „unterhält“ nicht nur mehr als alle Weisheit ihres Liebhabers, sondern enthält auch mehr als diese Weisheit, weil ihr Wille in die Bedingungen ihres Gefühls eingeht, während Fausts Wille sich diesem Eingange versagt.

Das beiderseitige Gefühl hat also einen wesentlich verschiedenen Inhalt, eben weil sein Wille auf die wirkliche völlige Hingebung und Vergemein-

samung des Lebens keineswegs gerichtet ist und nicht gerichtet sein kann. Seiner Leidenschaft, die ihren Gegenstand nur an sich reisst um ihn zu haben und zu geniessen, fehlt jeder sittliche Zweck, und doch vermöchte eine solche Zielsetzung d. i. die lautere Absicht allererst jenes „Gefühl", das er beständig im Munde führt, auf dessen „Ewigkeit" er pocht, ja das ihm „Alles" ist, geistig zu substantiiren und zu adeln. Der sittliche Zweck allein, indem er dem Menschen zur wahren Herrschaft über die Natur verhilft, die nur des Geistes Werkzeug sein soll, hebt dieses „Gefühl", in dem unser Held hier mit Recht das Realprincip der Welt ahndet, zu jener hohen Würde empor, die der ächten Liebe ihren unvergleichlichen Werth verleiht. Diese Willensrichtung hat nichts gemein mit Fausts Leidenschaft, die die Geliebte nur an sich fesselt, um sie zu verderben, weil ihr Zweck nur die sinnliche Befriedigung ist. Dagegen erkennt die achtsame Betrachtung leicht in jedem Worte Margaretens diese ethische Dignität und Weihe ihres Gefühls; denn wie fremd auch dessen Unmittelbarkeit alle Absicht, ja Ueberlegung bleibt, unbewusst verfolgt ihre Liebe den Zweck einer wahrhaften, vollkommenen und deshalb Gott wohlgefälligen Seelenvermählung. In jedem ihrer Blicke leuchtet der reine Sonnenstrahl dieses hohen Zieles auf. Deshalb enthüllt sie sofort ihr ganzes Leben vor dem Geliebten und führt ihn in das innerste Heiligthum ihrer Seele ein; während er ihr von sich gar nichts zu sagen hat — wie sollte er auch? und was sollte er ihr sagen? etwa dass er sich der Magie ergeben, dass er mit Mephistopheles paktirt habe? etwa sein Abenteuer in der Hexenküche als das Neueste? Er kann ihr den ihm ge-

währten offenen Blick in ihr Leben — dessen Gewährung den Anfang jeder wahrhaftigen vollen Hingabe bildet — nicht erwiedern; er hört sie an und horcht sie aus. Mit allgemeinen Reflexionen lenkt er von ihren Fragen ab und parirt diese, sobald sie ihm auf den Leib rückt. Ganz dasselbe sehen wir Mephistopheles Marthen gegenüber thun.

Unter den gleichen Gesichtspunkt fällt das Religionsgespräch. Dem modernen Bewusstsein kann sich dieses nur als *hors d'oeuvre* darstellen; man muss sich aber, um das Motiv und dessen ganze Bedeutung zu verstehen, nicht etwa nur in die Zeit versetzen, in der die Religion der maas- und zielgebende Mittelpunkt des ganzen Lebens und das den Gebildeten und Ungebildeten gemeinsame Element war; sondern auch daran erinnern, dass die Religion mit der wahren Liebe solidarisch verbunden ist. Es geschieht nicht zufällig, ist kein willkürlicher Einfall Margaretas, wenn sie Faust fragt, wie er's mit der Religion habe. Sie will auch nicht etwa nur einen theoretischen Einblick in sein inneres Leben gewinnen; nein, sie will dieses sein inneres Leben wirklich erfassen, seiner Gesinnung habhaft und theilhaft werden. Nun hat sie nicht nur seinen bedenklichen Umgang wahrgenommen, sondern auch dass er die Kirche meidet. An diese Wahrnehmung sollte das Religionsgespräch schon in seinem Eingange anknüpfen, nicht an die allgemeine Frage Margaretas, wie er es mit der Religion habe. Diese Frage und das Weitere:

Du bist ein herzlich guter Mann.
Allein ich glaub du hältst nicht viel davon —

ist zu abstrakt und modern. Auch will sie keineswegs ein Glaubensbekenntniss. Als solches sollte

auch Fausts Antwort nicht gefasst sein: der Versuch ihr seinen Glauben zu definiren, lässt ihn nothwendig aus der Rolle fallen. Er ist sich dessen zum voraus bewusst, deshalb lautet seine nächste Erwiederung ablehnend und ausweichend:

Lass das, mein Kind, du fühlst ich bin dir gut.
Für die ich liebe liess ich Leib und Blut,
Will niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben.

Aber dass er ihren Glauben nicht stören will, weiss sie wohl, das war nicht der Sinn ihrer Frage; nein, sie bangt für sein inneres Leben, das mit dem ihrigen eins sein soll und nach ihrer richtigen Voraussetzung nicht nur vom „Seelenheil“ unzertrennlich ist, sondern auch sein Verhältniss zu ihr nothwendig bedingt. Deshalb ist ihr Verständniss sowohl seiner dogmatischen Scepsis wie seiner indifferenzirenden Apotheose des Gefühls unzugänglich. Sie drückt diess wiederum in allzu moderner Form aus:

Wenn mans so hört, möchts leidlich scheinen,
Steht aber doch immer schief darum,
Denn du hast kein Christenthum.

Durch ihr wiederholtes Fragen und Vorhalten gedrängt, hat er sich unwillkürlich dahin verstiegen, ihr einen Einblick in seine Weltanschauung geben zu wollen. Danach fragte sie gar nicht. Ihr war es allein um seine Gesinnung d. h. sein Verhältniss zu dem ihn beherrschenden (göttlichen) Lebensgrund zu thun, woran alles hängt. Von dieser Gesinnung aber kann und will er nicht reden, sie soll aus dem Spiele bleiben. Sie gerade ist's, was Margareta unter „Christenthum“ versteht; den „Namen dafür“ würde sie ihm gern schenken. Er aber belügt sie, wie sich selbst, indem er resumirt:

Es sagens aller Orten
Alle Herzen unter dem himmlischen Tage,

Jedes in seiner Sprache.
Warum nicht ich in der meinen?

Er belügt sich selbst! Nicht, dass es ihm nicht Ernst sein sollte mit seinem Pathos; denn obwohl der Genius des Dichters seiner jugendlichen Subjektivität hier auf Kosten der Einheit und Wahrheit des Charakters seines Helden zu viel Spielraum gelassen hat, der idealistische Pantheismus, den Faust hier, plötzlich in höhere Tonart übergehend, zur Schau trägt, ist dem Gährungszustande seines Zeitalters, wie bereits oben bemerkt, nicht viel fremder als der Sturm- und Drangzeit des jungen Goethe. Aber der Widerspruch, dessen er sich nicht bewusst werden will, liegt, wie er wohl weiss und wissen muss, nicht in seiner Theorie eines (im Gefühl den Menschen erfüllenden) Allumfassenden, sondern in der Vertauschung der Theorie mit der Praxis, in der Vertuschung des schreienden Contrastes zwischen dieser allumfassenden Liebe und seinem durch Mephistopheles vermittelten heillosen (desperaten) Leben, um dessen Entlarvung und Ueberwindung es der ahndungsvollen Seele der Liebenden, wie er ebenso wohl weiss, mit ihrem eindringlichen Vorhalte zu thun ist. Einzig und allein auf den Inhalt des Gefühls kommt es ihr an, nicht auf dessen Form, und er dreht den Sinn ihrer Frage in das direkte Gegentheil um, indem er von „Glück, Herz, Liebe, Gott“ als blossen Namen spricht, die ihr gleichgiltig, ja nur „Schall und Rauch“ sein sollen. Dass sie „ganz in dem Gefühle selig“ sei, soll ihr für dessen Inhalt einstehen! Sie weiss diess besser als Faust, sie, die ihr Glück wie ihren Gott in Wahrheit in ihrem Gefühl ergreift; aber die Frage war nicht nach ihrer, sondern nach seiner Seligkeit, nach dem, was er darunter verstehe. Nun ja! das sich völlig Eins

fühlen mit dem „All" und der Geliebten. Aber eben an der Realität und ethischen Dignität dieses Gefühls in seiner Seele zweifelt die Ahndungsvolle, und diesen Zweifel weist er gegen besseres Wissen zurück. Dieser Zweifel, dieses gerechte Misstrauen enthüllt sich vollends in der Wendung, die sie ihrem geistigen Streite gegen den Geliebten mit dem direkten Angriffe gegen seinen Umgang mit dem Bösen gibt:

Der Mensch, den du da bei dir hast,
Ist mir in tiefer innrer Seel' verhasst:
Es hat mir in meinem Leben
So nichts einen Stich ins Herz gegeben,
Als des Menschen sein Gesicht.*)

Den hohen Ernst dieses ihres Vorhaltes parirt Faust zunächst leichtfertig:

Liebe Puppe, fürcht' ihn nicht!

Sie aber schildert ihren Abscheu mit beredten Worten. Er darauf völlig unwahr:

Es ist ein Kauz wie's mehr mag geben.

So im ursprünglichen Text, später abgeschwächt:

Es muss auch solche Käuze geben.

Und macht man sie etwa zu Vertrauten?

Möcht nicht mit seines Gleichen leben!

Der Schluss ihrer Rede:

Und seine Gegenwart schnürt mir das Innre zu

entpresst ihm den Ausruf:

Du ahndungsvoller Engel du!

worauf dann die bedeutsamen Worte Margaretas folgen,

---

*) Die spätere Fassung „Als des Menschen widrig Gesicht" ist weit schwächer; denn es ist nicht bloss die Widrigkeit des Gesichts, es ist das Gesicht selber, das sie von sich abstösst.

womit sie ihm den wahren Grund ihrer Furcht offenbart, nämlich dass sie im Anblicke dieses seines unheimlichen Schattens ihn selbst nicht mehr liebe. Was antwortet unser Held?

Du hast nun die Antipathie!

Das also wäre jener thaufrische Liebhaber der modernen Ausleger! Diesem zweiten Angriffe Margaretas gegenüber kann er, wie sich von selbst versteht, noch weniger ein offenes Visir zeigen, als dem ersten gegenüber: er kann ihm nur ausweichen mit offenbarer Lüge. Wollte er sich ihr „ganz hingeben“, wie er vorspiegelt, so müsste er sich mit dem Schlechten selbst für schlecht bekennen, und das falsche Spiel der Verführung nähme sein jähes Ende. Statt dessen rückt er nun sofort mit seinem wahren Anliegen hervor:

Ach kann ich nie
Ein Stündchen ruhig dir am Busen hängen
Und Brust an Brust und Seel an Seele drängen?

Hier beachte man wohl: der Scene, durch die der Dichter der Forderung gerecht wird, den Liebeshandel über die gemeine Verführung in eine dem tragischen Ernste der Handlung entsprechende reinere Sphäre zu erheben, indem er das Religionsgespräch und dessen Anhang dazu benutzt, den Charakter Margaretas in seiner Hoheit zu entfalten — dieser Scene ist die Scene „Gretchen am Spinnrocken“ vorausgegangen. Sie ist zum Verständnisse des hier zu betrachtenden Schlusses unseres Dialogs unentbehrlich; denn sie zeigt uns, wie das ansteckende Feuer, womit die dämonische Leidenschaft Fausts Margaretas Sinne umglüht, bereits in helle Flammen aufschlägt. Nicht umsonst hat ihr geschaudert! Mit der dem Genie und ganz besonders dem jungen Goethe eigenen Unmittelbarkeit lässt dieser die Liebende ihr Gefühl in Worten

ausströmen, die der Jungfrau, vor der Entzündung ihrer Sinnlichkeit, nicht nur fremd sondern anstössig sein mussten. Sie ist nicht mehr Herrin ihrer Sinne, und so entpresst sich ihrer Seele der Angstlaut:

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmer mehr —
Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Ihre Ruh ist hin; denn sie hat ihre Freiheit für immer an den Geliebten verloren. Er hat sich ihr dergestalt imaginirt, dass die Vorstellung der Vereinigung mit ihm, und zwar nicht nur der seelischen sondern auch der leiblichen, sie völlig beherrscht. Kein Ausdruck dieses Verlangens ist ihr prägnant, sinnlich genug: in rascher Steigerung umzucken die Reflexe dieser Faustischen Leidenschaft kopfverrückend und sinnzerstückend ihr Gemüth. Nur diese Entzündung ihrer Seele motivirt es, wie die darauf folgende Begegnung nach einem geistigen Anfang so rasch ein fleischliches Ende nehmen, wie die Jungfrau einwilligen kann in die nächtliche Oeffnung ihrer Kammer, ja in die Betäubung der mütterlichen Hüterin ihrer Unschuld.

Der Dichter erspart ihr nichts, das Tragische ihres Falls zum voraus ins Licht zu setzen. Sie schläft bei der Mutter:

Ach wenn ich nur alleine schlief'!

Würde sie mit ihm von ihr betroffen, so wäre sie „gleich auf der Stelle todt.“ Aber selbst die Gegenwart der Mutter vermag sie nicht mehr vor ihm zu schützen; denn sie hat ja keinen Willen mehr, ihr Wille ist in den seinigen übergegangen und in diesem

aufgegangen, durch magische Transfusion, durch Einbildung seiner „Seelenkraft“ in die ihrige:

> Seh ich dich, bester Mann, nur an,
> Weiss nicht, was mich nach deinem Willen treibt.

Die Scene „Gretchen am Spinnrocken“ steht im „Fragment“ von 1790 zwischen den beiden Gartenscenen. Von einer „Trennung“ Fausts von der Geliebten ist darin keine Spur. Nichtsdestoweniger behauptet die moderne Auslegung „Gretchens Selbstgespräch am Spinnrade“ zeige uns „die sehnsüchtige Liebe zu dem Entflohenen, die sie fast zum Wahnsinn bringe“, ihr Herz sei „durch die Trennung vom Geliebten schwer“ (Düntzer). Aber diese Trennung, wie sie in der Scene „Wald und Höhle“ zu Tag tritt, folgt im „Fragment“ erst nach der Brunnenscene, also nach Gretchens Fall. In der „Tragödie“ freilich ist nicht nur die später gedichtete Scene „Wald und Höhle“, sondern auch die in diese aufgenommene Scene des Fragments zwischen Faust und Mephistopheles nach dem Auftreten Valentins zwischen die erste Gartenscene und die Scene „am Spinnrocken“ gestellt. Beides um den neuen, der alten Dichtung fremden „Plan“ der Tragödie, wie er sich in dem hernach hinzugedichteten „Prolog im Himmel“ ankündigt, mit der alten Dichtung in besseren Einklang zu bringen. Wir werden sehen, mit welchem Erfolg. Hier beschäftigt uns nur die Scene „am Spinnrocken.“

Die Worte Gretchens sind voll von der Nähe des Geliebten:

> Nach ihm nur schau ich
> Zum Fenster hinaus,
> Nach ihm nur geh ich
> Aus dem Haus!

Sie hat ihn vor sich:

Sein hoher Gang,
Seine edle Gestalt!

Sie lebt in seinem Besitze:

Seines Mundes Lächlen,
Seiner Augen Gewalt
Und seiner Rede
Zauberfluss,
Sein Händedruck
Und ach sein Kuss!

Ja, gerade diese brennende Nähe des Geliebten ist der Grund ihrer Unruhe, ihres Verrücktseins und Zerstücktseins; sie kann keinen Augenblick mehr ohne ihn sein:

Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Das heisst: wo ich ihn nicht habe, wo immer er mir nicht gegenwärtig ist, da bin ich todt, da ist mir Alles entleidet; nur Aug in Auge mit ihm lebe ich noch. Und nicht in einen „tiefwehmütigen Accord“ löst sich ihr Selbstgespräch auf, wie Düntzer meint, sondern es gipfelt im Gegentheil in der leidenschaftlichen Imagination des unmittelbaren Contakts mit dem Geliebten, des Durchdrungenseins von ihm, des Aufgehens in ihm, mit anderen Worten im Vorausnehmen des höchsten Genusses:

Mein Schoos! Gott! drängt
Sich nach ihm hin.

Die spätere Abschwächung des Textes:

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin

ist wiederum sehr bezeichnend, indem sie uns zeigt, wie nahe der glättere Ausdruck liegt, den der Dichter nicht wählte. Dort sprach er unverblümt, im Vollgefühl der genialen Intuition.

Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn!

Und küssen ihn
So wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'!

Wollte sie ihrem Schmerze über das Getrenntsein von dem Geliebten ja darüber, dass er sie verlassen habe. Ausdruck geben, so wären „Sehnsuchtslaute“ und „tiefwehmüthige Accorde“ am Platz; so aber existirt dieser Schmerz nur in der Einbildung der flachen Ausleger. Das sind die schalen, faden Früchte des sterilen Sandbodens, den diese Ausleger bebauen. Aber sie haben ihr Terrain bis jetzt behauptet: Gretchen am Spinnrocken als „Sehnsucht nach dem fernen Geliebten“ *) das hört man nicht etwa nur in „Vorträgen für Gebildete“, sondern auch in Vorlesungen auf Universitäten, ja in den Litteraturstunden der „höheren Töchterschulen“! Es ist nur ein Glied jener Kette, an der sich das deutsche Publikum seit einem halben Jahrhundert von seinen Fausterklärern herumziehen lässt. Man kann in „gebildeter Gesellschaft“ blutjunge Mädchen dieses Lied in gefühlvollster Naivität als Deklamationsstück recitiren hören.

Wir verstehen hiernach, wie die von der Leidenschaft Fausts Angesteckte sich ihm willenlos ergeben kann, ja hingeben muss:

---

*) „Gretchen singt ein Lied, das ganz Liebe, Sorge, Sehnsucht ist“ (Marbach). Düntzer bestreitet, dass das „Selbstgespräch“ ein „Lied“ sei; aber es ist wohl ein Lied, nur von gänzlich anderer Tonart als ihm im Sinne liegt. Unser grosser Liedercomponist Schubert könnte diese Litterarhistoriker, wenn sie Ohren hätten, zu hören, über den Charakter unserer Scene eines Besseren belehren. Ist nicht seine Begleitung ganz von eben jener unheimlichen Gewitterschwüle der aufgeregten Sinnlichkeit durchschauert, die diese Scene darstellt? Die Sinnberückung und Geistverstörung Gretchens ist nur das Widerspiel der entzündeten Begierde Fausts; nur aus dieser Transfusion des Willens ist Gretchens besonderer „Fall“ verständlich.

Was thu' ich nicht um deinetwillen!

Nur schwach noch reagirt ihr Gewissen:

Es wird ihr hoffentlich nicht schaden.

Sie fühlt, dass sie ihm innerlich schon so viel nachgegeben hat, dass ihr äusserliches Nachgeben nichts mehr bedeutet.

Nun folgt, als Satyrspiel, zum Abschlusse der Dialog zwischen Faust und Mephistopheles; denn dieser will auch sein Pläsir haben, das in der Satisfaktion über den Ausgang besteht. Abermals zur Verschärfung des Gewissens des Helden! Angesichts des Schlaglichts, das dieser Schluss auf die vorhergehende Scene wirft, könnte man versucht sein mit den modernen Auslegern Fausts Hinterhaltigkeit gegenüber Margaretens Vorwurf über seinen Umgang mit Mephistopheles auf die Sorge, sie zu schonen, zurückzuführen, auf das Bestreben, das „Ungeheuer“ vor ihrem reinen Blicke zu verdecken, die „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“ aus dem Kreise seiner Liebe zu bannen. Auch diese Beschönigung könnte nur Platz greifen, wenn Faust im Rechte wäre mit seiner Zurückweisung der Frage „Nun heute Nacht“? —

Was geht dich's an!

Was geht dich's an, dass sie mit mir einig ist? Es geht ihn freilich an; denn er ist ja der Hauptakteur hinter der Coulisse, der an dem von ihm gewollten Ausgange der Action mit tieferem Grunde seine „Freude“ haben muss, als der reüssirende „übersinnliche sinnliche Freier.“ Er sagt, er hoffe, die Katechisation solle dem Herrn Doctor wohl bekommen; aber bei Leibe nicht in Wahrheit, dass der Doctordünkel sich unter den Pantoffel duckte: bei Allem,

was er sagt, hält er die Theorie nur als Maske vor, hinter der sich die praktische Wahrheit versteckt. Er spielt damit nur dem Helden nach, dessen Schimpfworte ihm nichts Neues sagen. In dem aus tiefster Seele herausgepressten und gleichwohl heuchlerischen Vorwurf:

Du Ungeheuer siehst nicht ein
Wie diese engelsliebe Seele
Von ihrem Glauben voll,
Der ganz allein
Ihr seelig machend ist, sich heilig quäle,
Dass der nun, den sie liebt, verloren werden soll*)

liegt *in nuce* der ganze tragische Conflict. Gerade weil der Verführer diess sehr wohl einsieht, darum wickelt er's in seine Pantoffeltheorie:

Du übersinnlicher, sinnlicher Freyer,
Ein Mägdelein nasführet dich.

Faust soll nicht bei dem tiefen Eindrucke verharren, den die Oeffnung dieser reinen Seele in ihm zurückgelassen hat; deshalb spornt er, trotzdem dass er ihn schadenfroh darauf hingestossen, sofort auch seinen Hochmuth dagegen an. Die Wahrheit ist, dass das Verbundensein der Seele mit ihrem Lebensgrunde, worin das Wesen der Religion besteht, gerade in den höchsten Momenten des Lebens sich mit unabweisbarer Gewalt manifestirt. Diese Wahrheit fühlt unser Held hier, er fühlt, dass dieser „Glaube, der ganz allein ihr selig machend ist", eben deshalb auch die Stätte ist, in der ihre Liebe allein zu ruhen vermag, und dass dieses Bedürfniss bei ihm ganz das gleiche sein müsste, wennschon er ihren Glauben in dessen kindlicher Form nicht theilt; denn er weiss,

*) So der Urtext. Die Aenderungen — „wie diese treue liebe Seele" und „dass sie den liebsten Mann verloren halten soll" — sind wiederum offenbare Abschwächungen.

dass „Name Schall und Rauch“ ist, und er hat ihr sogar seinen Glauben bekannt, aber keineswegs um sie dazu zu bekehren, sondern im Gegentheil um ihn als etwas für ihre Liebe völlig Gleichgiltiges auszugeben.

Wir werden sehen, wie der Dichter die maassgebende Bedeutung dieses religiösen Motivs in dem Charakter Gretchens durch die ganze Tragödie hindurch festhält, dergestalt dass ihre Seele auch in der tiefsten Noth ja im Wahnsinne an diesem rettenden Anker schwebt, und dass dasselbe Motiv auch den correcten Abschluss des Ganzen bildet, der sogar noch im zweiten Theile zum Schlusse wiederkehrt.

Die Entrüstung Fausts also wird von Mephistopheles entlarvt, indem er die eigene Maske lüftet:

Und die Physionomie versteht sie meisterlich.
In meiner Gegenwart wird's ihr sie weiss nicht wie!
Mein Mäskgen da weissagt ihr borgnen Sinn,
Sie fühlt, dass ich ganz sicher ein Genie,
Vielleicht wohl gar ein Teufel bin.

Die spätere, bestimmtere Fassung „der Teufel“ verdient kaum den Vorzug; sie zeigt uns allerdings, dass dem Dichter die Zweideutigkeit, in der er den Charakter des „Gefährten“ seines Helden gelassen, nicht mehr genügte, weil sie mit der Ausführung dieses Charakters im Widerspruche stand.

Das letzte Wort unserer Scene, das Ende vom Lied ist das fleischliche Ende, an dem der Verführer seine „Freude“ hat und worauf er seinem Opfer die Nase stösst, indem er ihm eigentlich insinuirt: die wahre Physiognomie des übersinnlichen Freiers, der ganz sicher ein Genie, vielleicht wohl gar ein böses ist, verräth sich dieser engelslieben Seele in mir als deinem Schatten; dein Gewissensspiegel sagt dir, dass du es bist, der diesen Schatten wirft. Unser

solidarischer Verband ist es, den sie ahndet und den du vergebens von dir weisest.

In dem alten Manuscript, wie es uns von der fleissigen Hand der Freundin Goethes erhalten ist, fehlt natürlich die Scene „Wald und Höhle“ mit Ausnahme der dem Dialog „Faust und Mephistopheles“ (V. 1398 bis 1435) angehörigen Verse: „Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen“ bis „Stellt er sich gleich das Ende vor“ (V. 1411—1435). Dieser Dialog eröffnet jetzt die Valentinsscene „Wie von dem Fenster dort der Sakristei“ bis zu dem Verse „Ein Bisschen Diebsgelüst, ein Bisschen Rammelei“; die darauf folgenden Verse (1408—10) aber:

Nun frisch dann zu! das ist ein Jammer!
Ihr geht nach eures Liebchens Kammer
Als gingt ihr in den Tod!

sind mit den Versen 1411—1435 in die Scene „Wald und Höhle“ versetzt. In der früheren Scenenfolge schreitet die Liebestragödie ununterbrochen fort: von Scene zu Scene sehen wir Fausts Verschuldung und Margaretas Verderben in raschem Wachsthum begriffen, so recht nach dem „Leitmotiv“:

Mags schnell geschehn, was muss geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen!
Und sie mit mir zu Grunde gehn!

Im alten Manuscript war das Gedicht von der Scene „Auerbachs Keller“ bis zur Kerkerscene ausschliesslich durch den Liebeshandel und was damit zusammenhängt, ausgefüllt. Bei der Wiederaufnahme seines Werks zu Ende der achtziger Jahre drängte sich dem Dichter, wie es scheint, die Ansicht auf, der

Faustische „Adlerflug" sei dabei zu kurz gekommen. Aber nicht allein diess, auch die moralische Würde seines Helden schien ihm besser als es in der Jugenddichtung geschehen, gewahrt werden zu müssen. Beide Motive mochten sich vereinigen, ihm den Monolog Fausts in „Wald und Höhle" sowie die neue Fassung des darauf folgenden Dialogs einzugeben. Jedoch stand ihm sein Jugendwerk innerlich noch zu nahe, als dass er bereits damals ja selbst zu der Zeit als er das „Fragment" herausgab, daran gedacht hätte, diese Scene zu einer wesentlichen Umgestaltung der Haupthandlung, nämlich so zu verwenden, dass der Verführung im engeren Sinne ernste Gewissensskrupel, innere Kämpfe des Verführers vorausgehen, wie er diess später mit der Vorschiebung der Scene zwischen die beiden Gartenscenen in der „Tragödie" unzweideutig bezweckt hat. Mit welchem Erfolg, zeigt der moderne Commentator: „In den vorhergehenden Scenen und ihrem raschen, die Phantasie lebhaft in Anspruch nehmenden Aufeinanderfolgen ist die Entwicklung des Liebesverhältnisses zwischen Faust und Margarete bis zur gegenseitigen Hingebung so in den Vordergrund getreten, dass die allgemeine menschliche Bedeutung Fausts und des Kampfes, den der Mensch mit dem Bösen in sich selbst durchzumachen hat, oder mit anderen Worten das eigentliche Pathos des Helden der Tragödie in den Hintergrund gedrängt worden ist. Mit der gegenwärtigen Scene nimmt der Dichter dieses Pathos in seiner ganzen Gewichtigkeit wieder auf und zeigt uns das Liebesverhältniss zu Gretchen als das, was es in Wahrheit ist, als nur ein Sympton des erwähnten Pathos, welches aus dem doppelten Wettkampfe des Bösen wider Gott und wider Mensch hervorgeht" (Marbach

a. a. O. S. 106 fg.). Die Streberidee ist also hier sogar zur Idee eines Wettkampfes des Bösen mit Gott und Mensch sublimirt! Schade nur, dass dieses „eigentliche Pathos des Helden in seiner ganzen Gewichtigkeit“ sich in der „Zurückziehung in die Wildniss“ erschöpft, ganz abgesehen davon, dass der Kampf, „den der Mensch in sich selbst mit dem Bösen durchzumachen hat“ keine dramatische Peripetie bildet. Im „Fragment“ hatte diese Scene, hatte insbesondre ihr aus dem alten Dialog zwischen Faust und Mephistopheles herübergenommener Schluss (V. 1398—1435 bei Göchhausen) eine andere, die Haupthandlung nicht durchkreuzende und alterirende sondern nur verschärfende und in dieser Verschärfung vertiefende Bedeutung. Den modernen Auslegern aber ist diese Verschiebung unserer Scene so unentbehrlich, dass sie mit der früheren Redaktion kurzer Hand aufräumen. Wie erklären sie diese? Die Meisten schweigen sich darüber gänzlich aus. Düntzer decretirt, sie sei „ganz irrig“, und „seltsamerweise“ sei Tieck „bei der theatralischen Darstellung der falschen Scenenfolge des Fragments gefolgt“, indem er nur die Brunnenscene weglasse. Seltsam ist hierbei eben nur diese Weglassung. Worin soll denn der Irrthum bestanden haben? Hatten sich etwa die Blätter des Manuscripts verschoben, als es in die Druckerei wanderte? oder wusste etwa der Dichter gar nicht, was er that, indem er sein Werk für die Oeffentlichkeit redigirte? Mit solchen Voraussetzungen kann man doch ernsthafterweise nicht rechnen wollen! Fr. Vischer gibt zu, was sich von selbst versteht, dass eine absichtliche Aenderung vorliegt. Er meint, der Dichter habe „die Umstellung aus guten Gründen vorgenommen.“ Sie sei nothwendig gewesen; denn

„hat die Verführung, wie es die Brunnenscene besagt, ihr Ziel schon erreicht, so hat Mephistopheles wenig Interesse mehr, Faust aus seiner Einsamkeit und seinen hohen Betrachtungen zu Gretchen zurückzulocken; und diesem kann sein Gewissen eher erlauben, sich zurückzuziehen und in der Stille zu sammeln, nachdem er Gretchen um ihre Ruhe, als nachdem er sie auch um ihre Unschuld gebracht hat.“ Wenig Interesse mehr! eher erlauben! Möglich, dass den seinem Jugendwerke entfremdeten Dichter solche relative Zweckmässigkeitsgründe bei dieser „Umstellung“ geleitet haben; aber die Frage ist, ob sie, so wie geschehen, ohne wesentliche Alteration der alten Dichtung erfolgen konnte, ob sie die Einheit der Handlung in Wahrheit gefördert, oder, mehr noch als diess schon in der Nacharbeit selbst lag, beeinträchtigt habe.

Nun leuchtet *a priori* ein, dass die Verschiebung gerade des Gliedes, welches nach der modernen Auslegung, wohl auch nach dem neuen „Plan“ des Dichters selbst, gerade den springenden Punkt dieses Planes, gerade „das eigentliche Pathos des Helden in seiner ganzen Gewichtigkeit“ enthalten soll, nur unter ganz bestimmten Bedingungen statthaft wäre. Eine mit der Idee der Dichtung nur in mittelbarem Zusammenhange stehende Scene, wie z. B. die Schülerscene, hätte ohne besondere Schwierigkeit verschoben werden können; nicht aber eine Scene, wie die in Frage stehende, die nicht nur mit den vorausgehenden und nachfolgenden unmittelbar zusammenhängen, sondern geradezu den Brennpunkt der Handlung, die Entscheidung des Helden zum tragischen Ausgange enthalten soll. Ich sage, enthalten soll, weil ich mich hier auf den Standpunkt des modernen Aus-

legers, und, wenn man will, auf den späteren Standpunkt des Dichters selbst stelle, nicht auf den Standpunkt, den er noch im Jahr 1790 dieser seiner Nacharbeit gegenüber inne gehabt hat. Damals schien es ihm noch mit dieser Nacharbeit verträglich, dass jener Faust des Monologs in „Wald und Höhle" das Werk der Verführung der Geliebten bereits bis zu dem verhängnissvollen Schritte gefördert hatte. Dass dieser Monolog nach Form und Inhalt mit der Jugenddichtung nicht im Einklange steht, wird ja selbst von modernen Auslegern zugegeben.*) Es ist längst bemerkt worden, dass diese Scene das Kreuz jedes halbwegs eindringenden Faustcommentators bildet. Wir fragen jedoch vorerst nur: wie ist der Zusammenhang der Handlung nach der Redaktion des Fragments, also vor der Verschiebung der Scenen zu denken? Zu diesem Zwecke dürfen wir davon absehen, dass derselbe Faust, dessen Wissbegierde und Schaffensdrang daran verzweifelt ist, die Wurzel der Natur zu enthüllen, ihre verborgene Samenkraft an sich zu ziehen und sich anzueignen, plötzlich wieder im andachtsvollen sicheren Besitz einer pankosmischen Naturoffenbarung aufzutreten vermag. Wir dürfen hiervon absehen, obschon gerade diese Umwandlung des Helden den Kern der ursprünglichen Conception trifft; denn wir fragen hier ja lediglich nach der Stellung der Scene im „Fragment." Mag sie in die alte Dichtung gut oder schlecht passen, wir fragen zunächst nur: wie ist sie, an ihrer ursprünglichen

*) Karl Köstlin freilich findet: die Scene gehöre „zur ersten Faustcomposition", weil sie „sachlich ganz auf ihrem Boden" stehe und „so ausdrücklich an die Erscheinung des Erdgeistes anknüpfe"! Weil die Scene „für die Erkenntniss der vermeintlichen ursprünglichen Faustidee so wichtig" ist, muss sie „zur ersten Composition gehören." *Dira necessitas!*

Stelle gelassen, zu erklären? Ob die Erklärung zutreffe, wird die damit zu verbindende Gegenprobe, die wir an der veränderten Stellung machen, am besten zeigen.

Wir haben Faust verlassen, nachdem ihm Gretchen versprochen, den Kammerriegel offen zu lassen. Die Verführte hat den der Mutter bestimmten Schlaftrunk in Händen. Die letzte Frage des Mephistopheles war:

Nun heute Nacht —?

und die letzte Antwort Fausts:

Was geht dich's an?

Was kann darauf folgen? Was anders als „die Himmelsfreud' in ihren Armen"? Und sie ist gefolgt: die nächste Scene zeigt uns die Gefallene „am Brunnen." Ein Zurückweichen im Angesichte des gesteckten Ziels, eine plötzliche Umkehr vor vollbrachter That ist nicht nur dem zeitherigen Verlaufe der Handlung zuwider, sie widerstrebt schon dem *ingenium atrox* des Fausts der alten Dichtung, der auch nicht die Giftschale von der Lippe abgesetzt hätte. Die Reue nach vollbrachter That aber kennt er und muss er kennen. Die genossene Lust hat ihren unvermeidlichen Rückschlag gehabt in der Seele dessen, der von der Begierde zum Genusse taumelnd schon im Genusse nach der Begierde verschmachtet. Die tragische Selbstanklage, mit der unsere Scene schliesst, beschränkt sich nicht auf die Untergrabung „ihres Friedens"; dieser Erfolg der dämonisch sinnlichen Umstrickung ihrer Seele, wie er sich in Gretchens Angstlauten „am Spinnrocken" kundgibt, deckt sich nicht mit dem der Hölle bereits dargebrachten, nur noch zu vollendenden „Opfer." Mit jener Umstrickung,

die sie ihres freien Willens beraubte, war die That freilich ideell schon vollbracht; aber dieser ideelle Erfolg lag keineswegs in der ursprünglichen Conception der Selbstanklage Fausts. Im Urtext — so darf die Göchhausensche Abschrift bezeichnet werden — begegnen wir unmittelbar nach dem Monologe, in dem Gretchens Bruder seinem Jammer über deren Fall Worte gibt, Faust und Mephistopheles auf dem Wege zu „Liebchens Kammer", also bei der Fortsetzung ihres Werks. Kein Wunder, dass es in Fausts „Busen nächtig sieht" und Mephistopheles diese graue Theorie durch seine goldene Praxis, die ja die Praxis Fausts ist, verscheuchen muss. Auf seine Spottmahnung:

Nur frisch dann zu! das ist ein Jammer,
Ihr geht nach eures Liebchens Kammer
Als gingt ihr in den Tod —

folgt eben diese, nachmals in „Wald und Höhle" versetzte Selbstanklage, in der wir den Gipfel des Faustischen „Pathos in seiner ganzen Gewichtigkeit" erkennen sollen, und sie passt in der That ebenso vollkommen zu dieser „nächtigen" Gemüthsverfassung des sein Opfer aufs Neue Beschleichenden, wie sie nur unvollkommen und nur gezwungen zu einer erst geplanten, noch gar nicht in's Werk gesetzten Opferung der Geliebten passt.

Schon im „Fragment" von 1790 ist jedoch der ursprüngliche Text an zwei Stellen verändert, eine Veränderung, die der Versetzung dieser tragischen Selbstanklage Fausts in die neu hinzugedichtete Scene „Wald und Höhle" entsprach. Folgerichtig war auch der Monolog Valentins „vor Gretchens Haus" sowie der Eingang des darauf folgenden Dialogs im „Fragment" weggelassen. Beides ist alsdann in der „Tragödie" von 1808 in die Valentinsscene aufgenommen.

Beide Textveränderungen afficiren den Sinn. Statt des ursprünglichen Eingangs:

Was ist die Himmelsfreud, in ihren Armen?
Das Durcherschüttern, Durcherwarmen,
Verdrängt es diese Seelennoth?

heisst es nun:

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?
Lass mich an ihrer Brust erwarmen:
Fühl' ich nicht immer ihre Noth?

Dort knüpft die Gegenrede Fausts unzweifelhaft an den „Jammer" an, den Mephistopheles verspottet: Fausts Jammer ist es, Fausts „Seelennoth", deren unser Held selbst in den Armen der Geliebten nicht entgeht. Die veränderte Fassung bringt die Noth Gretchens hinzu und rückt sie zugleich in den Vordergrund. Gut! denn auch das Folgende führt ja auf den nothwendigen Zusammenhang seiner „Seelennoth" mit ihrer „Noth"; aber wie matt ist nun eingeschoben:

„Lass mich an ihrer Brust erwarmen!"

eine abgeschwächte Wiederholung des bereits Gesagten:

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen!

Schon vor dem Genusse dieser Himmelsfreude kann er sagen, er werde immer ihre Noth fühlen; er kann es sagen, aber es passt nicht zu dem alten Faust, nicht zu dem Liebeshandel, wie er sich im alten Zusammenhange darstellt. Dieser Faust wird von keiner Reue vor der That aufgehalten: magisch inficirt, dämonisch entzündet verfolgt er seinen abgründigen Weg bis zum Ende, und der nothwendige Rückschlag im Gewissen kann nur als vorübergehende Anwandlung seinen Platz finden. Danach war die

untergeordnete Stellung unserer Scene hinter der Brunnenscene gegeben.

Die zweite Veränderung ist: statt „Mags schnell geschehn was muss geschehn“

Was muss geschehn mags gleich geschehn!

Dieses „gleich“ weist auf einen die Katastrophe erst herbeiführenden einmaligen Akt hin; wogegen die ursprüngliche Fassung nur auf die Beschleunigung des bereits ins Werk Gesetzten, auf die Abkürzung des in seiner Fortsetzung begriffenen tragischen Handels deutet: denn die Schläge des Gewissens treiben den Handelnden vorwärts statt ihn aufzuhalten. Wie ein wüthender Wassersturz ist seine Begierde bereits nach dem Abgrunde zu gebraust und hat die kleine Welt Gretchens bereits zu Trümmern geschlagen:

Du, Hölle, musstest*) dieses Opfer haben.

Jetzt gilt es nur noch, die Katastrophe selbst zu präcipitiren: nicht etwa Gretchen erst zu Fall zu bringen, das ist bereits geschehen; nein ihr „Zugrundegehn“, ihr Verderben zum raschesten Ende zu führen, zu vollenden:

Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Mags schnell geschehn was muss geschehn!

Darauf Mephistopheles:

Wie's wieder siedet! wieder glüht!
Geh' ein und tröste sie, du Thor!

Sie stehen vor der Gefallenen Thür, deshalb sagt er: „Geh ein!“ auf dem veränderten Schauplatz in „Wald und Höhle“ musste es lauten: „Komm mit!“ Der Dichter nahm sich nicht die Mühe diess zu än-

*) Der Urtext hat „wolltest.“ Beides stellt die Katastrophe, wennschon als imperfekt, in die Vergangenheit. Die Aenderung schiebt die Schuld mehr vom Helden auf das Schicksal, ist also eine Abschwächung des tragischen Pathos.

dern. Oder soll ich gar dem Tiefsinne der modernen Auslegung eine prägnantere Deutung an die Hand geben? . . .

Soweit, d. h. was diese aus der alten Dichtung in den Schluss unserer Scene herübergenommenen Verse — das Beste der ganzen Scene — betrifft, ist also die Stellung dieser Scene nach Gretchens Fall vollkommen erklärlich und gerechtfertigt. Aber auch die neu hinzugedichteten Bestandtheile, der Monolog Fausts und die darauf folgende Auseinandersetzung zwischen Faust und Mephistopheles gestatteten noch diese Stellung. Wie hätte sie der Dichter sonst wählen, wie hätte er sonst diesen Schluss der Scene aus der alten Dichtung in diese Scene herübernehmen können? Ich sage, sie gestatteten diese Stellung; aber freilich nur, um zu zeigen, wie fremd der Dichter bereits seinem eigenen Werke gegenüberstand, als er das „Fragment" herausgab. Hätte ihm damals der neue „Plan", wie er in der „Tragödie" zu Tag tritt, auch nur im allgemeinen Umrisse vorgeschwebt, so hätte ihm nichts näher gelegen, als die Scene in den Dienst dieses neuen Plans zu stellen, indem er ihr den Platz gegeben hätte, den sie jetzt hat. So lag die Sache nicht, die Scene zeigt noch keine Spur der Streberidee,*) sie befasst sich vielmehr — abgesehen von den im Monolog auch nur *ad hoc* verwandelten Rollen des Erdgeistes und des Mephistopheles — lediglich mit einem dieser Idee fremden neuen Charakterzuge des Helden. Der Geist der Natur hat sich ihm offenbart, an die Stelle

*) Diese ist also von dem „Plan", den der Dichter bereits in Rom mit sich herumtrug, zu unterscheiden, obwohl der nicht weiter aufgeklärte neue Plan offenbar ein zum „Prolog im Himmel" hinleitendes Uebergangsstadium bildete.

jenes dämonischen, jeder ethischen Befriedigung unzugänglichen Dranges ist eine gesättigte Naturandacht getreten, in der ihm „die herrliche Natur zum Königreich gegeben“ und eine „Wonne“ zu theil geworden ist, die ihn „den Göttern nah und näher bringt“, ja in der sich ihm „die geheimen tiefen Wunder der eignen Brust“ geöffnet haben! Diess Alles war dem alten Faust noch fremd, aber es war inzwischen dem Dichter selbst dergestalt zum Lebenselement geworden, dass er es ohne Bedenken — nach dem später dazu entdeckten Universalrecept: „Der Teufelskerl muss eine Welt sein, so Widerwärt'ges zu vereinen“ — in sein Jugendwerk verwebte.

Wie sehr dieser Monolog aus der alten Dichtung herausfällt, verräth sich auch in dem unvermittelten Uebergange zu dem folgenden Zwiegespräch. Wie kann dieser Faust des Monologs mitten aus seiner begeisterten Selbstgewissheit heraus mit Einem mal zu der seinem Charakter unangemessenen Selbstbescheidung übergehen:

> O dass dem Menschen nichts Vollkomm'nes wird
> Empfind' ich nun —

einer Reflexion, die freilich Fr. Vischer sogar zur Devise seines Faustcommentars erkor? Und wie kann er in dieser contemplativen Resignation sich selbst überstürzend sofort resumiren:

> So tauml' ich von Begierde zu Genuss
> Und im Genuss verschmacht' ich nach Begierde —?

Ferner: wie kann dieser Mephistopheles ihm von einem „erhabenen Geiste“ als „Gefährte“ gegeben sein, den er „schon nicht mehr“ entbehren kann? und wie kann dieser Mephistopheles die „Gaben“ des erhabenen Geistes „mit einem Worthauche zu Nichts

wandeln“? wie kann diese „Spottgeburt von Dreck und Feuer“ in der Brust des gottbegnadeten Natursehers „ein wildes Feuer nach jenem schönen Bilde“ anfachen? . . Das Alles soll uns der folgende Dialog erst vermitteln; allein er vermittelt in Wahrheit nur den Fortgang unseres Liebeshandels und zwar in der gleichen Tonart, nur abgeschwächter, wie in den vorderen Scenen. Wer sähe nicht, dass die vorher so vortrefflich motivirten und wirksam verwendeten Kunststücke des Verführers diesem verwandelten Faust gegenüber — congruent dem unvermittelten Ausgange des Monologs — hier vom Zaune abgebrochen werden?

Nach einem im alten Stil gehaltenen frischen Eingange und nachdem er Faust den Selbstmordversuch sowie den Stubengelehrten vorgerückt — beides hier unwirksame, weil zur Situation und zur Stimmung des Monologs nicht passende Variationen von Motiven der Vertragsscene — fährt Mephistopheles fort:

Ein überirdisches Vergnügen!
In Nacht und Thau auf den Gebirgen liegen,
Und Erd und Himmel wonniglich umfassen,
Zu einer Gottheit sich aufschwellen lassen,
Der Erde Mark mit Ahndungsdrang durchwühlen,
Alle sechs Tagewerk' im Busen fühlen,
In stolzer Kraft ich weiss nicht was geniessen,
Verschwunden ganz der Erdensohn,
Und dann die hohe Intuition —
Ich darf nicht sagen wie — zu schliessen.

Auf die diesen Schluss begleitende Geberde, die unseren Helden in der Hexenküche kalt gelassen hat, kann der Faust des Monologs keine andere Antwort haben als „Pfui über dich“! Und dabei müsste dieser Faust bleiben; er bleibt aber nicht dabei, sondern stürzt sich, sobald ihn Mephistopheles an die Geliebte erinnert, Hals über Kopf in die alte dämonische, Alles verzehrende Leidenschaft:

Bring die Begier zu ihrem süssen Leib
Nicht wieder vor die halb verrückten Sinnen!

Mit diesem *salto mortale* also sind wir wieder bei unserem Liebeshandel.

Hören wir zwei moderne Ausleger zu unserer Scene.

Marbach sagt: „Faust hält fest an der Ueberzeugung, dass neue Lebenskraft gerade aus seinem, dem Teufel unbegreiflichen, stillen Umgange mit der Natur für ihn erwachse. Mephistopheles greift nun zu dem satanischen Mittel die edelsten und erhabensten Empfindungen des Menschen durch die Hinweisung auf die thierischen Bedürfnisse, mit denen sich dieselben vermischen, in denen sie schliesslich Befriedigung suchen (!), in den Schmutz der Gemeinheit herabzuziehen. Dadurch gewinnt das Böse Existenz und Gewalt über den Menschen, dass es die unmittelbaren Aeusserungen des Unbewussten der menschlichen Natur zum Gegenstande und Inhalte des Bewusstseins des Menschen macht und durch die Vermengung der unbewussten sinnlichen mit den selbstbewussten geistigen Lebensäusserungen diese zu jenen herabzieht; weil jene bei den allermeisten Menschen stärker als diese und stets rücksichtsloser sind, indem sie den Schein der Unüberwindlichkeit behaupten, wie widerwärtig auch ihre Erscheinungsformen dem Geiste sind.“

Fr. Vischer sagt: „Fausts Liebe hat sich veredelt, vertieft, ohne aufzuhören Sinnenfeuer, heisse Sehnsucht zu sein; um so bräver, dass er vermocht hat, sich zu bezwingen und zurückzuziehen. Mephistopheles setzt seine Mittel in Bewegung. Es gehört wieder zum Genialsten wie Goethe seinen Charakter und die Scene führt: Mephistopheles ist

hier mehr als je ganz Teufel. Zuerst Klage über die Beschwerlichkeit des Dienstes" — Faust nimmt ihn ja gar nicht in Anspruch! — „dann die sichere Waffe des Spottes, der dem Faust seine hohen Contemplationen in der Einsamkeit als obscure, magisterhafte Gewohnheiten lächerlich zu machen sucht, dann, gründlich im Sinne der Niedertracht frivolen Verstandes, die hohe Mystik darin als Metastase des Geschlechtstriebs hinstellt . . . Nicht diese Mittel verfangen bei Faust, aber das letzte hat seine Wirkung: er weckt die Sehnsucht und wie! die Sehnsucht nach der sich Sehnenden: sie wird so nahe gerückt, dass Faust, und in ihm wir, das arme Kind wie mit leiblichen Augen sehen . . . diess wirkt; Mephistopheles hilft dann noch mit ein paar verdichteten feinen Tropfen brennenden Reizes nach und Fausts Widerstand ist gebrochen."

Diese Urtheile werden umdesswillen hier zusammengestellt, weil beide unwillkürlich das Bedürfniss verrathen, unserer Idee näher zu kommen. Dass sich im Menschen Gott und Thier sozusagen begegnen, dass oft edlere, ja die edelsten Affekte blitzschnell von den unedelsten ausgelöst werden, ist leider eine gemeine Erfahrung und insofern „echt menschlich"; aber diese deckt so wenig die Faustidee im allgemeinen wie die Sonderidee des Faustischen Liebeshandels. Noch weniger kann sie für den neuen „Plan" vom rastlos strebenden, im Streben irrenden, sich des rechten Weges wohlbewusst bleibenden Menschen, am allerwenigsten für die fixe Idee der modernen Auslegung vom „echt menschlichen ganzen Menschen" in Anspruch genommen werden. Damit ist nichts gethan, dass man sagt: das Alles gehört auch dazu, dass dem Menschen Faust nichts Mensch-

liches erspart bleibe; denn die Frage ist nicht, ob beides, Göttliches und Thierisches sich im Menschen „vermengen“ könne, was ein Ungedanke, sondern welche besonderen psychischen Vorgänge eine jähe Ablösung der Affekte zu bedingen und zu vermitteln geeignet sind, mit anderen Worten, wie derselbe Faust, der sich soeben erst als gottbegnadeter Naturseher selig gepriesen, sich plötzlich wieder als der Unmensch ohne Rast und Ruh, als der Gottgehasste verfluchen kann. Hier fehlt, man sage was man will, der innere Zusammenhang der Seelenzustände, und deshalb ist der Uebergang ein sprunghafter, forcirter, der uns die Wahrheit des einen oder des anderen und damit die Wahrheit der vorgeführten Handlung selbst verdächtig machen muss. Auch der Faust der alten Dichtung zeigt uns einen Charakter, der die schroffsten Widersprüche in sich vereint, aber gerade auf diese Vereinigung kommt es dabei an, und diese Vereinigung fehlt hier. Das Element, in dem sich diese Widersprüche erzeugen und durchkreuzen, das specifisch Faustische Element, in dem wir die ursprüngliche Conception zu begreifen haben, ist immer die Hauptsache. Dieses Element, die magische (imaginative) Entzündung des Erkenntniss- und Zeugungstriebes allererst wirft auch das rechte Licht auf den hier durch spätere Zuthaten und Abänderungen verworrenen und entstellten Charakter unseres Helden. Wir hören in Wahrheit nur den Faust der alten Dichtung, wenn er mitten aus seiner Naturandacht heraus sagt: er taumle von Begierde zu Genuss und verschmachte im Genusse nach Begierde;*) aber die

*) Wie sich von selbst versteht ist die geschlechtliche Begierde und der geschlechtliche Genuss gemeint. Vergl. Lucret. de rer. nat. lib. IV v. 1085 fg.

nüchterne ja fast banale Reflexion über die Unvollkommenheit alles Menschlichen ist zur Vermittlung des Entschlusses, die Geliebte zu Fall zu bringen, nicht nur ungeeignet, sondern dem Charakter des alten Faust auch völlig zuwider. Imgleichen trennt eine weite Kluft die sittliche Aufbäumung des zu „neuer Lebenskraft“ Erstarkten:

> Verruchter, hebe dich von hinnen
> Und nenne nicht das schöne Weib

von dem im selben Athem erklärten Bankerutt:

> Bring die Begier zu ihrem süssen Leib
> Nicht wieder vor die halb verrückten Sinnen!

Unsere Commentatoren machen diesen Sprung aufs Naivste mit: „die Sehnsucht nach der sich Sehnenden, die Vergegenwärtigung der Geliebten, die ihm so nahe gerückt wird, dass er sie mit leiblichen Augen sehen kann“, ja sogar „das Bild der Geliebten in seiner verführerischsten Gestalt im Gewande der Unschuld“ soll es sein, was die plötzliche Umwandlung bewirkt! Weshalb? . . Warum, fragen wir, bestärkt sie nicht vielmehr seinen sittlichen Aufschwung? „Sein Widerstand ist gebrochen.“ Er setzt vielmehr gar keinen effektiven Widerstand entgegen; sondern er bestätigt Alles was Mephistopheles sagt sofort durch die That d. h. seine Sinneswandlung war nichts als Schein und leeres Gerede.

Der gleiche Sprung wiederholt sich in den folgenden Versen:

> Ich bin ihr nah', und wär' ich noch so fern,
> Ich kann sie nicht vergessen und verlieren;
> Ja, ich beneide schon den Leib des Herrn,
> Wenn ihre Lippen ihn indess berühren.

Die geistige Nähe, der geistige Besitz des geliebten Gegenstandes verklärt diesen, ja ersetzt dessen sinn-

liche Gegenwart und deren Genuss. Sie bilden jenes „Glück der Entfernung“, dem der junge Goethe selbst zum schönsten Ausdruck verholfen hat:

Trink, o Jüngling, heilges Glücke
Taglang aus der Liebsten Blicke,
Abends gaukl' ihr Bild dich ein;
Kein Verliebter hab' es besser,
Doch das Glück bleibt immer grösser,
Fern von der Geliebten sein —

denn die Entfernung „wiegt“ nicht nur „das Blut zur Ruh“ sondern sie

Macht die Liebe zur Verehrung,
Die Begier zur Schwärmerei.

Nur die auf den fleischlichen Contact concentrirte Begierde vermag die Phantasie in umgekehrter Richtung in Thätigkeit zu setzen! Und hier ist der Faust des Jugendwerks in der rechten Gasse. Die monströse Versteigung seiner sinnlichen Begierde zum Neide gegen den „Leib des Herrn“ ist echt Faustisch, beleuchtet aber den Sprung aus der angeblichen Höhe in die wirkliche Tiefe um so greller, als sie zeigt, dass Mephistopheles gar nicht nöthig hatte, das wilde Feuer erst anzufachen. Er ist in dieser Scene nicht mehr Teufel als zuvor, und nur bereit, die schon in heller Flamme ausschlagende „Begier zu ihrem süssen Leib“ in den Brennpunkt zu wenden:

Gar wohl, mein Freund, ich hab euch oft beneidet
Um's Zwillingspaar, das unter Rosen weidet.

Ueber die Lippen geht noch Beides aus und ein: der Odem des Geistmenschen wie der des Thiermenschen; die Brüste aber eignen der animalischen Geschlechtssphäre ausschliesslich, von ihnen, als dem Sitze der Sinnenlust, heisst es in jenem Epigramme des indischen Spruchgedichts Bhartrihari (nach Schlegel):

Wohn' an der Ganga Stromfluten,
Sünd' entrückenden, quellenden;
Oder an zarter Brust Hügeln,
Sinn' entzückenden, schwellenden.

Daher versirt diese Faustische Phantasie mit Vorliebe in diesem Bilde und knüpft Mephistopheles auch hier daran an; denn die Situation unseres Helden erinnert an die des indischen „Weisen“, der, bevor die Salbe der Erkenntniss seine Augen geheilt, so dass er in Allem Gott sieht, in allen Dingen nur Frauengestalten sah und vor der Alternative stand:

Entweder im Walde Busse thun
Oder an Weibes Busen ruhn!

Bereits im Eingangsmonolog hat Faust seinem Erkenntniss- und Zeugungsdrange mit den Worten Ausdruck gegeben:

Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste wo?

In der Schülerscene zieht Mephistopheles ein „Gelüsten nach der Weisheit Brüsten“ herbei.

In der zweiten Gartenscene gipfelt Fausts Verlangen in dem Wunsche:

Ach, kann ich nie
Ein Stündchen ruhig dir am Busen hängen?

Auf dem Brocken endlich singt er, die junge Hexe im Arm:

Einst hatt' ich einen schönen Traum:
Da sah ich einen Apfelbaum,
Zwei schöne Aepfel glänzten dran,
Sie reizten mich, ich stieg hinan,

worauf die Hexe einstimmt:

Die Aepfelchen begehrt ihr sehr.
Und schon vom Paradiese her.
Von Freuden fühl' ich mich bewegt,
Dass auch mein Garten solche trägt.

Fausts Ausrufe: „Schlange! Schlange! Entfliehe Kuppler!“ sind nur Nothbrücken über die Kluft, die er in dieser Scene überspringt. „Ihr schimpft und ich muss lachen“, sagt Mephistopheles, und Faust müsste selbst lachen; dagegen nach der unübertrefflichen alten Scene „sieht's in diesem Busen nächtig“ und Mephistopheles malt das lustige Bild auf diesen tristen Grund, die geile Lust ihm als Spiegel vorhaltend:

Und mir ist's wie dem Käzlein schmächtig,
Das an den Feuerleitern schleicht,
Sich leis so an die Mauern streicht.
Wär' mir ganz tugendlich dabey,
Ein bissgen Diebsgelüst, ein bissgen Rammeley.
Nun frisch dann zu! das ist ein Jammer:
Ihr geht nach eures Liebgens Kammer
Als gingt ihr in den Tod.

Hierauf setzt das tragische Pathos Fausts folgerichtig ein:

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen u. s. w.

Dagegen, wie künstlich angeleimt ist der Uebergang zu diesem Pathos in „Wald und Höhle“:

Der Gott, der Bub und Mädchen schuf,
Erkannte gleich den edelsten Beruf,
Auch selbst Gelegenheit zu machen.
Nur fort, es ist ein grosser Jammer!
Ihr sollt in eures Liebchens Kammer,
Nicht etwa in den Tod.

Und wie ungleich besser am Platze war „das Köpfchen, das sich gleich das Ende vorstellt“, in der alten Scene! Jener Faust, der in Liebchens Kammer schleicht, kann, vom Gewissen gepresst, in Wahrheit dieses desperate Pathos ausströmen: er empfindet das ganze Gewicht seiner moralischen Depravation; im vollen Bewusstsein dieser verfolgt er, die Katastrophe präcipitirend, den abgründigen Weg des Verderbens seines Opfers; mitten in der Continuität seines heillosen

Thuns klagt er den Dämon in seiner Brust, der ihn stets von neuem, unausgesetzt, unwiderstehlich fortreisst, in tragischen Wehlauten an. Anders in der neuen Scene; denn hier soll es ein blosser Vorsatz, ein böser Entschluss sein, dem er gegenübersteht. Auch die noch nicht vollbrachte That vermag er zwar imaginativ zu anticipiren, er vermag ihrer inne zu werden, als sei sie schon geschehen; aber gleichwohl muss das Bewusstsein, sie noch in der Hand zu haben, einer solchen Anticipation die Farbe mittheilen: die Selbstanklage wird nicht so unbedingt und abschneidend ausfallen, wie hier; sie wird nach einer Beschönigung greifen, sich eine Hinterthür offen halten, zumal wenn dieser Vorsatz, dieser Entschluss züm Bösen, wie hier, mitten aus einer sittlich gehobenen Stimmung hervorbricht. Man sage nicht: gerade die Schroffheit dieses Gegensatzes motivire das plötzlich ausbrechende tragische Pathos, die Extreme berühren sich, je höher der moralische Aufschwung Fausts gewesen sei, desto tiefer müsse er seinen Rückfall empfinden; Faust ist noch, er ist nicht wieder ganz der Alte, „der Unbehauste, der Unmensch ohne Zweck und Ruh, der Gottverhasste.“ Wäre er in den alten Zustand zurückgeworfen, so müsste eben dieses Zurückgeworfensein als solches zum Ausdrucke kommen. Diess geschieht aber hier in keiner Weise. Auch dass er sich „Flüchtling“ nennt, ist ja nicht so gemeint als wär' er der Versuchung entflohen; davon weiss die alte Dichtung nichts, er ist Flüchtling als der innerlich Unstete, Friedlose. Die Flucht in die Einsamkeit dagegen soll ihm ja gerade Ruhe und göttliches Genügen gebracht haben; diese Flucht kann also kein Unheilsprädicat sein.

Im ursprünglichen Zusammenhange sind Eingang, Fortgang und Ende des tragischen Gefühlsausbruchs vollkommen verständlich: Faust steht im Begriffe, den nächtlichen Besuch bei der Verführten zu wiederholen, ihr endliches Schicksal muss dem Verführer klar vor Augen stehen. Er tritt „vor Gretchens Haus“ mit dem schlechtesten Gewissen, und deshalb „sieht's in seinem Busen nächtig.“ Mephistopheles rückt ihm das bevorstehende „Pläsir“ vor. Darauf übermannt unseren Helden das Bewusstsein seiner Schuld und aus dieser moralischen Depression heraus, nicht aus einer plötzlich entzündeten „Begier nach ihrem süssen Leib“ — setzt er ein:

Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen,
Das Durcherschüttern, Durcherwarmen,
Verdrängt es diese Seelennoth?

Seine, nicht Gretchens Seelennoth war gemeint, und an das Gefühl seiner Depravation schloss sich die vernichtende Selbstkritik: „Ha, bin ich nicht der Flüchtling“ u. s. w. Aber auch in der neuen Redaktion steht unsere Scene nach Gretchens Fall immerhin noch an der rechten Stelle; denn „ihre Noth“ ist ja das ganze Unglück, das er über sie gebracht hat, nicht etwa nur die von Mephistopheles carrikirte Liebespein der Getrennten, auch nicht das Schicksal, das er, vor ihrem Falle, voraussieht. Er sagt nicht: wenn ich sie nun auch schliesslich im Arm haben werde, so werde ich doch immer ihre Noth fühlen; er sagt: die Wonne ihrer Umarmung — die mir wahrlich nicht erst durch dich vergegenwärtigt zu werden braucht — wird mir durch das Bewusstsein, dass ich sie unglücklich gemacht, vergällt. Er hat die Erfahrung hinter sich, die diese Reflexion voraussetzt. Nur so kann ihm das Untergraben ihres Friedens, ihr Opfersein mit der Wucht

der vollendeten Thatsache auf die Seele fallen, wie es in diesem Wehelaut, in diesem Verzweiflungsaccord des „Unmenschen“ unzweideutig zum Ausdrucke gebracht ist.

Ja es erhellt hieraus, dass der Dichter die Absicht, die er mit der Vorschiebung der Scene verfolgte, die Verschuldung Fausts in milderes Licht zu setzen und damit gleichsam dem Liebeshandel im Sinne des Prologs mehr ethische Vertiefung zu geben, nicht nur nicht erreicht, sondern das direkte Gegentheil dadurch bewirkt hat. Denn in der alten Scene war unser Held mitten in die Fortsetzung seines heillosen Thuns gestellt, und es ist ein unzweifelhaftes psychologisches Gesetz, dass der Wille, je näher er dem Bannkreise der That getreten, desto mehr die Freiheit der Wahl verloren hat. Von dem Dämon der entzündeten Begierde schon betäubt, stürzt er sich halb ohnmächtig in die That. Anders in „Wald und Höhle.“ Hier steht unser Held wieder ausserhalb seines Abenteuers, das er bereut, in verwandelter Gemüthsverfassung der neu an ihn herantretenden Versuchung selbstbewusst gegenüber und fasst, dieser Versuchung unterliegend, förmlich erst den Entschluss zur That, deren ganzes Verhängniss er überschaut. Wahrhaftig mit besserem Grund als dem Fr. Vischers, wenn er sagt: „Mephistopheles ist hier mehr als je ganz Teufel“, könnte diess von Faust gesagt werden, dessen Charakterglorie diese Auslegung in „Wald und Höhle“ in hellem Lichte strahlen sieht! Diesem **vor** der That verzweifelnden Sünder hält Mephistopheles mit vollstem Rechte vor: wenn du verzweifeln willst, so sei kein Teufel!

> Nichts abgeschmackters find' ich auf der Welt
> Als einen Teufel, der verzweifelt.

Denn im Verzweifeln liegt ja schon das Aufgeben des Willens, dessen energisches Festhalten die That bedingt. Dieser Schluss ist deshalb allerdings das richtige, keineswegs das „ächt teuflische Punktum“ (Vischer) der neuen Scene; während der Schluss der alten Scene „vor Gretchens Haus“

Wie's wieder brozzelt! wieder glüht!
Geh ein und tröste sie, du Thor!
Wo so ein Köpfgen keinen Ausgang sieht,
Stellt es sich gleich das Ende vor —

nur besagt: halte dich einzig an das Plaisir, vor dem du stehst, und kümmere dich nicht um den Ausgang! „Das Ende“, das dich selbst betrifft, steht noch fern und nicht mehr in deiner Hand.

Zu allem bisher über die Scene „Wald und Höhle“ Gesagten kommen nun, unsere Deduktion bestätigend, die folgenden Scenen bis zur Kerkerscene, von denen uns drei mit Gretchen, die übrigen mit Faust beschäftigen. Jene — „Am Brunnen. Zwinger. Dom“ — im reinsten Golde der Poesie leuchtend, bedürfen für unseren Zweck keiner Erklärung. Nur darauf sei hingewiesen, dass in dem ursprünglichen Texte die Domscene nicht allein vor dem Monologe Valentins steht, sondern auch die Ueberschrift trägt: „Exequien der Mutter Gretchens“ und als Personen „alle Verwandte“ aufgeführt werden. Es ist bezeichnend, dass der Dichter beides gestrichen hat: er wollte die ursprüngliche Deutlichkeit der Handlung verwischen, den äusseren Zusammenhang so locker als möglich halten; die Ausleger mochten sich über Zeitpunkt und Umstände der Katastrophe den Kopf zerbrechen — weshalb? weil Fausts eigne

Wissenschaft hierüber im Dunkeln gelassen werden sollte. Aber die alte Dichtung macht trotz alledem ihr Recht geltend. Das beweist zunächst die zwischen die beiden Angstscenen im Zwinger und im Dom eingefügte Valentinsscene, die ganz auf der Höhe der alten Dichtung steht und vollkommen in deren Rahmen hineinpasst — so vollkommen, dass sie dem ehrlichen modernen Ausleger zum gröbsten Anstosse gereicht. Denn hier sehen wir unseren Helden völlig im alten Fahrwasser. „Nach dem freventlichen Genusse der armen Verführten“, hatte uns Düntzer versichert, „ist Faust, von Reue und tiefster Herzensqual gefoltert, entflohen.“ Also zum zweitenmal! „denn gerade nach dem sinnlichen Genusse muss das tiefste Schuldbewusstsein in ihm erwachen“ — diess sage auch ich — „er kann es nicht ertragen, die Gefallene zu sehen.“ Das passte vortrefflich zu der Stellung der Scene „Wald und Höhle“ im Fragment; es passt aber absolut nicht zur Valentinsscene. Düntzer muss deshalb wider Willen streng zu Gericht sitzen: „Diese dem alten Fragment fremde Scene schob Goethe erst im Jahr 1800 ein,*) ohne zu bemerken, wie sehr er hierdurch die schöne Einheit störe und etwas ganz Ungehöriges hereinbringe. Offenbar wollte er die Schande, welche die Schuld Gretchens über ihre ganze Familie bringe, in dem lebhaft bewegten Bilde Valentins schildern.“ Aber „dass Valentin, der von der Flucht Fausts gehört haben muss, die Vermuthung, dieser nahe wieder dem Hause der Schwester, äussern könne, ist unwahrscheinlich, wie die ganze Art, wie Faust hier

---

*) Sie war aber erwiesenermaassen wenigstens theilweise viel früher gedichtet und gehört nach Stil und Anlage zum alten „Faust.“

zur Nachtzeit einen zweiten Besuch“ — wer hat denn die Besuche gezählt? — „bei der bethörten Geliebten zu machen und sie durch ein Geschenk zu gewinnen sucht, uns jedem gesunden Gefühl zu widersprechen scheint. Faust kann unmöglich so tief gefallen sein, dass er den Anblick der armen Verführten ertragen und sie von neuem seiner gemeinen Gier (*sic*) willfährig zu machen hoffen könnte; die bitterste Qual und Reue hat ihn von dannen getrieben“ — wo steht denn das? — „und wenn er zurück zu kehren wagt, so kann er diess nur zu dem Zwecke thun, die Geliebte zu retten, wie diess am Schlusse geschieht. Dass Goethe dennoch diese freilich vortrefflich ausgeführte Scene einschieben konnte, erklärt sich nur daraus, dass diess zu einer Zeit geschah, wo ihm der ganze Zusammenhang der vorhandenen Scenen nicht mehr klar vorschwebte.“ Die Verlegenheit des modernen Interpreten wächst, nachdem sich herausgestellt, dass in dieser Scene gerade jenes Bruchstück aus der alten Dichtung aufgenommen ist, dessen andere Hälfte zum Schlusse der Scene „Wald und Höhle“ verwendet worden, dass jener in „Wald und Höhle“ bereits von „bitterster Qual und Reue“ ergriffene Held sich in die nämliche Selbstanklage und Verzweiflung stürzt, wie dieser Faust, der „ganz ungehörig“ vor Liebchens Thür Kurzweil treibt!

Wir haben also hier das Zeugniss der modernen Auslegung gegen sich selbst! Wer könnte freilich den Dichter von Misshandlungen seines Jugendwerks freisprechen? Wenn Cervantes die Abenteuer seines Helden leichtsinnig aneinanderreiht, ohne sich zu fragen, wie der für todt liegen gelassene Ritter von der traurigen Gestalt mit zerbrochenen Rippen

unverweilt zu neuen Heldenthaten übergehen könne, so folgen wir ihm lächelnd; es stört uns wenig, wenn Sancho Pansa auf dem Esel weiterreitet, der ihm soeben gestohlen worden — wir sehen nur die leichte Feenhand jener launenhaften „Göttin“, die uns hinführt, wohin ihr beliebt. Aber die „Unsterbliche“, der wir den „höchsten Preis“ zuerkennen sollen, muss in dieser Freiheit die Nothwendigkeit wahren, sie muss uns lehren, dass wir „das Leben“ nicht, wie jener Faust des zweiten Theils, „am farbigen Abglanz haben“, sondern im Theilnehmen an einem höheren Leben. Diese Theilnahme erst verleiht der Phantasie die wahre Weihe und Bedeutung. Der tragischen Muse steht jene Ungebundenheit schlecht zu Gesicht, und der Grundmangel in dem Genius unseres grössten Dichters, der allzu lockere Verband des ästhetischen mit dem ethischen Geisteselemente, tritt in keiner seiner Dichtungen auffallender zu Tage als in seinem Faust. Er hat uns zuletzt förmlich dazu angeleitet, die bestechende Farbenpracht der einzelnen Scenen nicht etwa nur als ineinander zerrinnende, sich ineinander auflösende Regenbogenstrahlen, sondern wie durch's Kaleidoskop zu betrachten, das nach jedesmaligem Schütteln ein anderes Bild zeigt. Die in der ursprünglichen Dichtung bestimmt und leibhaft auftretenden Charaktere sind mehr und mehr zu „schwankenden Gestalten“ geworden, und der ethische Kern der Handlung hat sich mehr und mehr verflüchtigt, obwohl gerade dieser Faust seiner Jugend vom blossen „Schauspiel“ nichts wissen wollte, selbst wenn es das Schauspiel der Schauspiele, der Makrokosmus wäre. Die ursprüngliche Conception war eben eine ungleich tiefere, als der Dichter selbst nachmals sich zum

Bewusstsein zu bringen vermochte. Dort war es ihm noch um die Sache zu thun, später verlor sich seine gestaltende Phantasie in leeren ästhetischen Schemen.

Die ganze Scene „Nacht. Strasse vor Gretchens Thür“, mag sie auch theilweise erst zu Ende des vorigen Jahrhunderts entstanden sein, ist, wie man längst bemerkt hat, dem alten Faust „auf den Leib geschnitten.“ Sie gehört zu den originellsten der ganzen Dichtung, zum Besten was Goethe gemacht hat. Dabei ist der ästhetische Genuss um so höher und reiner, als in dieser Scene Ort, Zeit und Gegenstand der Handlung mit den Charakteren völlig ineinandergehen. Rücken wir sie uns vollends nach dem ursprünglichen Entwurfe zurecht, indem wir bei Vers 1407 „Ein Bisschen Diebsgelüst, ein Bisschen Rammelei“ die in die Scene „Wald und Höhle“ versetzten Verse 1408—1435 wieder einfügen, so wird sie gleichsam, indem der tragische Exponent sich verdoppelt, auf die Potenz erhoben. Denn in ihrer gegenwärtigen Gestalt läuft sie leicht Gefahr, nur als Zwillingsschwester jener Zitherscene in Mozarts Don Juan betrachtet zu werden, wobei das specifisch Faustische Element nicht zu seiner Geltung kommt.

Vergegenwärtigen wir uns die Situation. Gretchen ist, vor geraumer Zeit, zu Fall gebracht, ihre Mutter getödtet. Die vor dem Marienbilde im Zwinger ausgehauchten Wehelaute der Unglücklichen klingen uns noch im Ohr, da tritt Nachts vor ihrer Thüre der brave Bruder auf und weiht uns in die Stadtkundigkeit ihrer Schande ein: sie war „die Zier vom ganzen Geschlecht“ — „Und jetzt! — das Haar sich auszuraufen“ u. s. w.

Wer kommt heran? Was schleicht herbei?
Irr' ich nicht, es sind ihrer Zwei.
Ist er's, gleich pack' ich ihn beim Felle,
Soll nicht lebendig von der Stelle!

Was geht vor? Die Rollen sind zwar vertheilt, aber die Disharmonie des Duetts löst sich zum Einklange auf. Unser Held „taumelt“ nach wie vor „von Begierde zu Genuss“; nur dass zwischen der Begierde und dem Genusse Gretchens Schicksal liegt, und so muss sich jetzt das Dämonische in neuem Lichte zeigen, muss der in Brand gesetzte Wille im schärfsten Contraste stehen:

Wie von dem Fenster dort der Sakristei
Der Schein der ew'gen Lampe aufwärts flämmert
Und schwach und schwächer seitwärts dämmert
Und Finsterniss drängt ringsum bei:
So sieht's in diesem Busen nächtig.

Das ist der Grundton, zu dem Mephistopheles, unserem Helden sein Spiegelbild vorrückend, die Obertöne liefert:

Und mir ists wie dem Käzlein schmächtig,
Das an den Feuerleitern schleicht,
Sich leis so an die Mauern streicht.
Wär mir ganz tugendlich dabey,
Ein Bisschen Diebsgelüst, ein Bisschen Rammeley.

So mischen sich zur dämonischen Harmonie die scheinbar heterogensten Gefühle in Einer Willensbethätigung: die Repression der Begierde, einerlei ob durch äussere Gewalt oder durch die Macht des Gewissens herbeigeführt, verschärft und vergällt zugleich den Stachel der Wollust zur Grausamkeit. So findet hier in Wahrheit jene Metastase der Geschlechtslust statt, die Vischer als mephistophelische Lüge in Anspruch nimmt, und wodurch die Begierde in ihr scheinbares Gegentheil verkehrt wird: die Zeugungslust in Zerstörungslust. In dieser Versetztheit der

entzündeten Begierde kann Faust, wie es im Urtext unserer Scene geschieht, sich mit dem tragischen Ausbruche Luft machen:

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen!

d. h. der Genuss ist mir kein Genuss mehr, obschon ich noch immer danach begehre; aber nur um dessen Gegenstand mit mir selbst zu vernichten:

Mags schnell geschehn was muss geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn.

Der Stachel der Wollust kehrt sich als Zerstörungstrieb gegen sein Opfer und zugleich gegen sich selbst. Das lehrt, wie so manche Criminalgeschichte, insbesondere die Geschichte der sogenannten Lustmorde, die keineswegs allein aus der Absicht den Widerstand des Opfers zu überwinden oder die Ueberführung zu vereiteln, erklärt werden können.

Man sieht, wie dieser Seelenzustand unseres Helden von dem was man gewöhnlich unter Gewissenspein versteht, zu unterscheiden ist. Wie könnte auch eine effektive Reaktion des sittlichen Gefühls unmittelbar vor dem schandbaren Thun als tragisches Pathos Raum finden? Nein, ein Gemisch faulig gewordener Lüsternheit mit „halbverrückter" Grausamkeit ist es, was ihn hier zu der Unglücklichen zurückführt und vor ihrer Thür Kurzweil treiben lässt. Das Gefühl jener dämonischen Versetztheit seiner Begierde fällt wie ein gespenstiger Schatten auf seine Seele, und aus dieser finsteren Stimmung heraus schreit diese ihren Fluch aus. Aber auf dem Nachtwege, den Mephistopheles sein Opfer führt, ist nicht nur jeder sittliche Aufschwung, sondern schon jedes Pathos ein Hinderniss, und so durchkreuzt er die Selbstaufwiegelung Fausts mit den Worten:

Wie's wieder brozzelt! wieder glüht!
Geh ein und tröste sie, du Thor!

und es folgt darauf, den schwarzen Schatten verscheuchend, die Abschweifung auf ein anderes Gebiet: Mephistopheles mahnt, indem er den in Fausts Augen so tief gesunkenen Werth des sinnlichen Genusses wieder in seinem Brillantfeuer aufleuchten lässt, an den nahe bevorstehenden Gipfel der Lust:

So spukt mir schon durch alle Glieder
Die herrliche Walpurgisnacht:
Die kommt uns übermorgen wieder,
Da weiss man doch, warum man wacht.

Faust, die ewige Lampe fixirend, deren gespenstig trübes Flimmern seiner „ringsum beidrängenden“ inneren Finsterniss begegnet, richtet seine Gedanken auf den „Schatz“, der hier verborgen und ihm vorher von Mephistopheles schon angezeigt worden ist. Ein Motiv ganz zur Sache! Faust kann „Magie“ von seinem Pfade nicht mehr entfernen, muss sie ihm doch gleich darauf gegen den Angriff Valentins helfen. Ein Leben wie das von ihm geführte erfordert Mittel:

Rückt wohl der Schatz indessen in die Höh,
Den ich dort hinten flimmern seh'?

Mephistopheles gibt Aussicht auf „Löwenthaler“ und Faust fragt:

Nicht ein Geschmeide? nicht ein Ring,
Meine liebe Buhle damit zu zieren?

Hierauf Mephistopheles:

Ich sah dabei wohl so ein Ding
Als wie eine Art von Perlenschnüren.

Dieses zweifelhafte Ding ist das „Schnürchen, nicht breiter als ein Messerrücken“, das Faust später „den schönen Hals schmücken“ sieht. Unser Held treibt

„ein teuflisch Lügenspiel“ mit seiner „lieben Buhle“, indem er jetzt noch daran denkt, sie „zu zieren“: es ist kein geringerer Hohn als das „moralische Lied“, das ihr gesungen wird; denn der Minnesold, den er ihr jetzt noch in den Schoos zu werfen hat, ist nicht besser als Dirnenlohn. Nur so verstanden gewinnt die Antwort des Mephistopheles auf seinen Beifall:

So ist es recht! mir thut es weh,
Wenn ich ohne Geschenke zu ihr geh —

ihre volle Bedeutung:

Es sollt' euch eben nicht verdriessen
Umsonst auch etwas zu geniessen.

Mit anderen Worten: o Zartgefühl! nichts gratis annehmen, nein, Alles bezahlen! Zu dieser Romantik fehlt nur noch das Ständchen:

Jetzt, da der Himmel voller Sterne glüht,
Sollt Ihr ein wahres Kunststück hören:
Ich sing' ihr ein moralisch Lied,
Um sie gewisser zu bethören.

Mit dieser Verhöhnung der Gefallenen fiele er aus der Rolle, wenn sein wahrer Zweck die „Bethörung“ Gretchens wäre; nein, die Spitze kehrt sich wiederum gegen Faust: das „wahre Kunststück“ ist, dass dieser seinem heillosen Thun auch jetzt noch ein moralisches Mäntelchen umhängen will. Was kümmert den Mephistopheles Gretchen! Um Fausts Seele wird gespielt, nicht um die Seele Gretchens. Dieselbe Flachheit der Auffassung, die in dem „bisschen Diebsgelüst“, dem „bisschen Rammelei“, in dem „Wär' mir ganz tugendlich dabei“ den Mephistopheles als in seinem „wahren Element“ es sich wohl sein lässt (Düntzer), macht hier unseren Helden zum unschuldigen Zuhörer eines „das arme Gretchen verhöhnenden Gesanges.“ Freilich wird Gretchen verhöhnt, aber nur

in Fausts Seele hinein und aus Fausts Seele heraus. Er hat die Unschuldige bethört und bethört die Unglückliche noch immerfort. Düntzer erinnert daran, dass „die Warnung ein Reiz zum Laster werden kann.“ Als wenn die Gefallene eines solchen Reizes bedürfte! Auch kann es nicht Zweck des Mephistopheles sein, sie durch Lockruf kirre zu machen; denn auf Allotria lässt sich der Zielbewusste nicht ein, er bleibt bei der Sache, verfolgt mit Allem was er thut und sagt nur seinen Zweck: Fausts Seelenverderb. So ist er auch hier ganz bei der Sache und will nichts weniger als seiner eignen Lüsternheit Luft machen; seine Person bleibt gänzlich aus dem Spiel, er agirt nur in die Seele Fausts hinein, indem er in Scene setzt, was dieser, sofern er sich nicht selbst belügt, als sein Thun und Trachten empfinden soll und empfinden muss. Gerade dadurch, dass Mephistopheles den Faden der Selbsterkenntniss, den unser Held immer von neuem abreisst und fallen lässt, stets wieder aufnimmt und wieder anknüpft, potenzirt er die Schuld, und eben in dieser Steigerung entrollt sich der dämonische Charakter dieses abgründigen Faustischen Lebensgangs, der den Gegenstand des richtig aufgefassten Gedichts bildet.

Faust tödtet nicht, wie Don Juan, im ehrlichen Zweikampf; es ist auch viel schlimmer als wenn Zwei gegen Einen stehen, denn sein Helfershelfer „parirt“ den Angriff, indem er des Gegners Arm lähmt. Das Zustossen Fausts ist also keine Vertheidigung mehr, es ist Tödtung des wehrlos Gemachten. Mit neuer Blutschuld beladen ergreift er die Flucht. Denn auch der Tod der Mutter muss ihm, wie sich von selbst versteht, als solche imputirt werden. In diese Blutschuld hat er sein Opfer mit

hinabgerissen; diess wird uns durch den trostlosen Seelenzustand der Gefallenen vor Augen gerückt. In dem alten Text geht die Domscene der Valentinsscene sogar voraus, so dass von ihr aus ein noch unheimlicheres Licht auf diese fällt. Aber auch in der neuen Folge beider Scenen erkennen wir die magische Verschlingung der Schuld Fausts mit dem zeitlichen Geschicke Gretchens. Der „böse Geist hinter Gretchen“ enthüllt uns, wie es in ihr aussieht, erklärt uns, wie die dämonische Infektion, zur Geisteszerrüttung gesteigert, sie zum Kindesmorde treibt. Ohne dieses, ohne den dämonischen Einfluss bleibt die ausgesuchte Grausamkeit, die auf Gretchens Scheitel gehäuft ist, und damit der hochtragische Ausgang unseres Liebeshandels, einschliesslich der Kerkerscene, unverstanden. Folgen wir jedoch unserem Helden zunächst — auf den Brocken!

6.

Die Walpurgisnacht.

Sofern die landläufige Auffassung in Goethes Faust nicht nur den nie versiechenden Quell ächter Lebensweisheit, die Schatzkammer der Weltklugheit ja das Evangelium des „echt Menschlichen“ zu haben wähnt, sondern auch „die Räthsel der Dichtung“ als eines einheitlichen Kunstwerkes im Sinne der Streberidee „mit entschiedener Sicherheit löst“ (Selbstzeugnis Düntzers), sind wir verlangend zu hören was ihr, im Zusammenhange der bis hierhin verfolgten Handlung, die „Walpurgisnacht“ *) bedeute. Da darf es uns denn nicht wundern, den tollsten Widersprüchen zu begegnen. Als Naivster geht wieder Düntzer voran: „Der Dichter wollte uns“, so werden wir belehrt, „in der Blocksbergsscene die leeren nichtigen Genüsse sinnbildlich andeuten, in welche Mephistopheles nach der Verführung Gretchens den Faust zu versenken sucht, aber vergeblich, da diesem

*) Sie fällt auf den 1. Mai, den Tag der Heiligsprechung der Walpurgis, die der Tradition zufolge die Unzuchtsgeister durch ein Wunder gebannt. Daher die Birkenreiser vor den Hausthüren, weil die Heilige ein dürres Reis zum Grünen gebracht, in Erweisung ihrer Reinheit.

selbst im tollsten Sinnenrausche, im wildesten Getümmel das geliebte, freventlich verführte Mädchen vor die Seele tritt, er sich von unbezwinglicher Unruhe zu diesem zurückgetrieben fühlt. Der Rausch des Sinnenlebens vermag diesen, dem in Gretchens Herzen der reichste Schatz der Liebe sich eröffnet hat, nicht zu erfreuen; freilich kann ihm, der allen edelsten Gefühlen Hohn gesprochen hat, der Besitz der Geliebten nicht zu Theil werden, vielmehr muss er dieses reine Gefäss ganz zerstören, aber in der Liebe selbst hat er die Macht gefunden, die ihn immer sicherer über das Gemeine hinwegheben wird.“ Wer alles das im selben Topf zu Einem Brei zusammenkochen kann, der ist Meister in der Kunst und erhaben über die „abgeschmackte“ Sudelköcherei der Hexenküche! Mit ihm ist nicht weiter zu rechten, ihm ist Mephistopheles zum Hanswurst geworden, der seinen alten Tric, Faust mit „leeren sinnlichen Genüssen“ zu langweilen, unermüdlich wiederholt, und Faust selbst zum moralischen Kautschukmann, der, wie tief er auch fallen mag, nicht nur mit unversehrter Haut wieder aufsteht, sondern obendrein noch, unbeschadet dessen, dass er „allen edelsten Gefühlen Hohn spricht“, einen himmlischen Kraftzuwachs davonträgt!

Noch Stärkeres muthet uns Köstlin zu: die Walpurgisnacht, versichert er uns, ist „ein nothwendiges Zwischenelement“, das nichtsdestoweniger „bloss ausfüllender Natur sein soll.“ Sodann heisst es wörtlich: „Die Lage ist die: Faust muss aus Gretchens Stadt fliehen, weil er Valentin getödtet hat, er sieht sich gedrungen Gretchen zunächst ihrem Schicksal zu überlassen, von dessen schrecklichem Ausgange er nichts ahnt (!). Dem Mephistopheles

andererseits ist wie überhaupt Alles (!) so auch die Angelegenheit mit Gretchen längst entleidet, er will Faust zu Neuem führen, zerstreuen; er reist daher mit ihm weiter, und zwar zunächst an den Harz zum Hexenfest, weil er, der sonst Faust als *maître de plaisir* dienen muss, nun auch einmal etwas für sich haben und geniessen will und zudem hoffen kann, uninteressant (!) werde auch für Faust diese Reise nicht sein, da dieser von jeher mit dem Zauber- und Geisterwesen so eifrig sich beschäftigt hat. Zu etwas wirklich Neuem bringt er aber Faust sofort nicht und will es auch nicht sogleich, weil (!) Faust doch immer noch zu Gretchen zurückstrebt, sie zwar nothgedrungen verlassen, aber nicht vergessen hat; auch aus diesem Grund bot sich ein Besuch der Walpurgisnacht, ein kurzer Abstecher zu dieser schnell vorübergehenden Festlichkeit als das Passendste (!) für diese Stelle des Gedichtes dar. Sie machen die Hexennacht mit; Mephistopheles veranlasst Faust dabei allerdings zu einer augenblicklichen untreuen, freilich unter den vorliegenden Umständen sehr nahe liegenden (!) Zerstreuung durch die schöne junge Hexe, die er ihm zum Tanze zuführt, aber diese Untreue rächt sich sogleich durch den Ekel, der Faust nach kurzem Scherz (!) von seiner Tänzerin wieder trennt, und durch das Schreckbild einer Enthaupteten, das ihm die Hinrichtung der verlassenen Geliebten voraus andeutet und jedenfalls seine Gedanken entschieden (!) zu ihr zurückwendet . . . die speciellere Gestaltung der Walpurgisnacht ist von dem Dichter nach dem Gesichtspunkt entworfen, dass Mephistopheles theils zu eigenem Vergnügen einen Abstecher (!) in eine ihm heimathliche Region und Gesellschaft machen, theils Faust eine romantische (!) Zerstreu-

ung bieten will durch Anschauung der Geister- und Hexenwelt beim Blocksbergsfest. Von diesem Gesichtspunkt aus wurde die Behandlung natürlich und mit Recht wenigstens vorherrschend (!) heiterer Natur.“ Trotz alledem adoptirt er die Bemerkung Weisses: „Nach dem allgemeinen metaphysischen Anlauf, den das Werk an seinem Anfange genommen, würde der Liebeshandel mit Gretchen als ein zu partikuläres Ereigniss erschienen sein; man würde eine grossartigere und umfassendere Schilderung der geistigen Region, in die Faust durch sein magisches Treiben und durch sein Bündniss mit Mephistopheles eingetreten ist, vermisst haben, wenn der Dichter nicht durch diese Scene den einfachen Gang des häuslich bürgerlichen Trauerspiels unterbrochen hätte.“ Damit sei „sowohl die Walpurgisnacht selbst als ihre Stellung gerade an diesem Punkt der Entwicklung nicht nur dramatisch sondern allgemein ästhetisch entschieden gerechtfertigt“ und „dazu kommt noch, dass Faust eben jetzt ganz passend in das sinnlich wirre und doch trostlos öde Getreibe des Hexensabbaths versetzt wird: in dieser Welt tritt dem gefallenen Faust das Gegenbild seines eigenen Innern, wie es jetzt ist, sinnlich und doch verstört, lüstern und doch freudelos, vor sich selbst Ekel und Grauen empfindend, mit schlagender Wahrheit entgegen.“

Ist es möglich, die völlige Zerfahrenheit und Selbstaufhebung dieser modernen Faustinterpretation in grelleres Licht zu rücken? „Ausflug in den Harz zur romantischen Zerstreuung“! Da sieht man doch endlich einmal „die Frage nach dem ächt und rein Menschlichen“, nach den „Thaten und Leiden, Freuden und Schmerzen der nach voller menschheitsgemässer

Befriedigung strebenden Menschenbrust“ deutlich beantwortet!

Fr. Vischer, der, wie schon erwähnt, den resignirten Stossseufzer aus „Wald und Höhle“:

> O dass dem Menschen nichts Vollkommnes wird
> Empfind' ich nun —

zur *ratio finalis* des Gedichts macht, muss mit seiner dem „Prolog im Himmel“ angepassten Vorstellung des Faust als „Bild der strebenden, im Uebersturz des Strebens sich verirrenden, aus dem Fall erstehenden und mit ihrem Ursprung sich versöhnenden Menschheit“ der Walpurgisnacht gegenüber natürlicherweise arg ins Gedränge kommen. Er findet, dass sie „als ein die Dichtung aus ihren Fugen treibendes theils fremdes, theils völlig ungehöriges Element besser weggeblieben wäre.“ Er weist auf jene Expektorationen Goethes Schiller und dessen Frau gegenüber aus den Jahren 1797 bis 1800 über „die Possen“ und „Fratzen“ seines Jugendwerks hin und sagt dann in Bezug auf die „Walpurgisnacht“: „In der Jugend, als ich Goethes Faust mit heiligen Schauern ansah, wie ein Werk eines Gottes, in welchem Unglück sass ich über diesem Zeug! Ist nicht schon das eine Sünde, durch solche Neckereien in einem unsterblichen Werke die Pietät für Narren haben! Nun endlich die Obscönitäten! Ich erinnere an gewisse Gedankenstriche beim Tanz mit den nackten Hexen.“ Hier folgt das bereits oben (S. 36) angeführte Urtheil, sodann fährt er fort: „Der Phantasiemensch hat ja seine diabolischen Stunden, wir werden kein Minos-Gericht darüber halten, wenn ihn der Teufel einmal reitet, solchen wüsten Einfällen auch Gestalt zu geben: man kennt gewisse Blätter von bedeutenden Künstlern; die wurden dann aber nicht

für die Oeffentlichkeit bestimmt, und wenn je, so wurden sie nicht in Werke grossen Inhalts, in unsterbliche Werke gesteckt: Goethe aber, sage Goethe, hat seinen Faust nicht für zu gut geachtet, um ihn als Ablagerungsgrube für solche Phantasien zu behandeln. Ich muss noch an das Paralipomenon Gipfel des Brockens erinnern; diess wenigstens blieb glücklicherweise im Pult. Einen Tragelaphen konnte er nun seinen Faust wohl nennen, da so dem Edelhirsch ein Bockskopf am Rücken auswuchs."

Dieses ganze Unglück will Vischer dem „Stilwechsel, sofern dieser Stimmungen der Geringschätzung des eigenen Werkes zur Folge hatte", zurechnen. Er übersieht dabei nicht nur, dass der Inhalt der Dichtung selbst in Frage steht, deren ursprünglichen Sinn er eben gänzlich verkennt, sondern vergisst auch, was er gerade nicht vergessen haben will, „dass die guten Stunden zurückkehrten, wo der Dichter wieder den ganzen Werth seines grossen Wurfes fühlte, wo die alte ächte Faustsstimmung über ihn kam."

Näher war bereits Weisse der Sache gekommen, indem er erkannte, dass „diese Geisterscene zu den schwierigsten aber unstreitig auch zu den sinnreichsten und inhaltvollsten des gesammten Werkes gehört"; aber er meint, der Grundgedanke ergebe sich „nicht eigentlich mit organischer Nothwendigkeit, weder aus der ursprünglichen Anlage der Dichtung, noch aus den Ideen, welche den früheren Scenen der neuen Bearbeitung zu Grunde gelegt waren." Dass diess für den neuen „Plan" zutrifft, liegt auf der Hand, Jeder, der sehen will, sieht es. Aber die modernen Ausleger wollen eben *partout* etwas Anderes sehen. Dagegen ist die Behauptung Weisses in Rück-

sicht auf die ursprüngliche Conception des Gedichts eben falsch. Er sagt: „Der früheren Dichtung war das phantastische Element, in das uns diese Scene versetzt, so gut wie gänzlich fremd. Die Gestalt des Erdgeistes, auf die dort alles Ideale und Uebermenschliche, was in die Dichtung hineinspielt, geworfen war, ist eine schlichte und einfache, keineswegs phantastisch zu nennende Erfindung. Mephistopheles aber bleibt überall, wo er in dem alten Fragmente sprechend oder handelnd auftritt, eine natürliche, menschliche Figur, fast ohne Andeutung des Geisterhaften, Gespenstischen.“ Theils wird hier „das phantastische Element“, als handele es sich um die ästhetische Klangfarbe, in unzulässiger Weise eingeengt — wie er denn auch wieder das Phantastische der Hexenscene von dem der Brockenscene unterscheiden will — theils widerspricht es dem Inhalte der alten Dichtung offenbar, dass Mephistopheles sammt Allem, was er in Scene setzt, „eine natürliche menschliche Figur, fast ohne Andeutung des Geisterhaften, Gespenstigen“ sein soll. Eine natürliche menschliche Figur! Wahrhaftig, er ist „Fleisch von unserem Fleisch“, wenn man die modernen Ausleger richtig versteht; aber die alte Dichtung sowohl wie der neue „Plan“ wissen davon nichts, in beiden ist er k e i n menschliches Wesen, sondern ein dem Finsterreich entstiegener Dämon, dort von Faust heraufbeschworen, später vom Erdgeiste ihm beigegeben, hier vom Herrn der Heerschaaren entsendet oder zugelassen. In allen drei Gestalten ist er phantastisch, wenn man hierunter, wie üblich, das nur in der Imagination Wirkliche im Gegensatze zum Natürlichen versteht. Ebenso ist die ganze Handlung phantastisch, sofern „Magie“ dabei die Hand im Spiele hat. Es erscheint deshalb ange-

sichts aller Vorfallenheiten der Eingangsscenen und angesichts der fortgesetzten magischen Aktion des Mephistopheles geradezu als einfältig, von dem „einfachen Gang jenes häuslich-bürgerlichen Trauerspiels“ zu reden, der „durch die vorliegende Scene unterbrochen“ werde. Im Widerspruche mit seiner eignen Behauptung aber will es Weisse dieser Unterbrechung zuguthalten, dass wir „eine grossartigere und umfassendere Schilderung der geistigen Region nicht vermissen, in welche Faust durch sein magisches Treiben und sein Bündniss mit Mephistopheles eingetreten ist.“

Hier begegnen wir zum erstenmal, obschon nur beiläufig, einer Formulirung des Problems: „Schilderung der geistigen Region, in die Faust durch sein magisches Treiben und durch sein Bündniss mit Mephistopheles eingetreten.“ In der That, nicht etwa nur „nach dem allgemeinen metaphysischen Anlauf, den das Werk in seinem Anfange genommen“, sondern nach der ganzen intellectuellen und ethischen Bedeutung der uns in den vorderen Scenen vorgeführten Handlung, die ja eben erst dem Werke seinen unvergleichlichen Rang in unserer Nationallitteratur anzuweisen geeignet ist, müssen wir nach dem psychologischen Ergebnisse dieses „magischen Treibens“ fragen, nach der moralischen Consequenz dieses „Bündnisses“, müssen wir erwarten, dass nicht der Liebeshandel mit Gretchen und dessen Ausgang, trotz des breiten Raumes, den sie in der Tragödie ausfüllen, die Handlung erschöpfen können, dass dieses „particulare Ereigniss“ nur ein, wennschon im Brennpunkte der Peripetie stehendes Glied der Schicksalsverkettung bilde, deren Darstellung die ursprüngliche Conception der Dichtung in sich schliesst. Und nur

wenn wir, was unsere ganze Erörterung bezweckte, über die wahre Bedeutung dieser Magie und dieses Teufelsbundes am Faden der Haupthandlung uns orientirt haben, sind wir im Stande, nach der „geistigen Region" zu fragen, in die uns der Fortgang dieser Handlung führen kann und führen muss. Ist diese Bedeutung in einer tiefgehenden, die Grundbedingungen des kreatürlichen Lebens versetzenden Anomalie und Aberration zu erkennen, die wir als imaginative Aufstörung (Entzündung) der Doppelwurzel des Geistes in der Erkenntniss und Zeugung und den dadurch bedingten Missbrauch der Saamenkraft*) der Natur dargelegt haben: so leuchtet ein, wie jener Fortgang des Dämonischen ins Diabolische, entsprechend der nur für den rohen Sinn „rohen", für den Einsichtigen tiefsinnigen Sage, dem Dichter geboten war. Es leuchtet ein, dass unser Held, nicht wie der seinem Jugendwerk entfremdete Dichter wähnen konnte, „in höhere Regionen, in würdigere Verhältnisse emporzuführen" war — denn dazu hätte die ganze Anlage der alten Dichtung eine andere sein müssen — sondern im Gegentheil dahin, wohin er ihn wirklich geführt hat, in tiefere Regionen des Lebens bis zur tiefsten, in die diabolischen Greuel der „Walpurgisnacht" und auf dem „Gipfel des Brockens"!

Wenn also ein moderner Interpret (Kuno Fischer) die Grundidee der alten Dichtung in die Formel fassen will „Urnatur gegen Unnatur", so kehre ich diese geradezu um und sage: die Grundidee ist, dass das vermessene Streben des kreatürlichen Geistes

*) „Was in der physischen Region Wurzel und Saamen heisst, das ist in der psychischen Region eben der Wille." Baader Werke X S. 84.

über diese seine Natur hinaus ihn **unter** die Natur führt, dass der frevelhafte Versuch, den Schleier zu zerreissen, der die Natur verhüllt, umschlägt in die Denaturalisirung, Entleiblichung der Creatur, in deren Heimfall an die Unnatur, was die Sage damit ausdrückt, dass der Frevler verschlungen wird von der Hölle, in der die nackten Seelen abwechselnd brennen und frieren. Zugleich entspricht es dieser Vorstellung von jener unternatürlichen Region, dass ein Rapport dieser Region mit der irdischen Natur geöffnet wird, kraft dessen die dem Bösen Verfallenen ihr Unwesen in die irdische Region herüberzutragen vermögen, indem sie sich in und an der Natur, diese versuchend und verderbend, zu schaffen machen und die entzündete Sucht nach der Wiedererlangung der verlorenen Leibhaftigkeit in diesem Zerstörungswerke vergeblich zu sättigen suchen.

Wenn der altgewordene Dichter seinen altgewordenen Faust sagen lässt:

> Ich bin nur durch die Welt gerannt;
> Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
> Was nicht genügte, liess ich fahren;
> Was mir entwischte, liess ich ziehn.
> Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
> Und abermals gewünscht, und so mit Macht
> Mein Leben durchgestürmt —

so schwebte ihm dabei jener „Sturm und Drang“ vor, jener das Leben und seine Genüsse als ein Recht „fordernde“, Alles von ihm verlangende und Alles erwartende Uebermuth, jene ὕβρις, die er, die Entstehungszeit seines Faust schildernd, in „Wahrheit und Dichtung“ in Erinnerung bringt und die seinem Jugendwerke offensichtlich die ästhetische Farbenstimmung mitgetheilt hat. Aber damit ist nur die Atmosphäre bezeichnet, in der sich diese eigenthüm-

liche Blüthe seiner schöpferischen Einbildungskraft entfaltet hat, nicht auch deren Art und Eigenschaft, nicht deren specifischer geistiger Gehalt. Hätte er nur jene Macht des natürlichen Lebens, die über ihn kam, erfahren, so wäre es nicht zu dieser ganz besonderen Conception gekommen; nein, die Hauptsache war, dass ihn zugleich die Ahndung der unvergleichlichen Gefahr des in dieses Naturleben gestellten Geisteslebens überkam; denn eben der aus dieser Hochgefahr erwachsende tragische Conflikt war es, der seinem Genius, als einem blinden Seher, traumhaft vorschwebte, da er seinen Faust concipirte. So musste er freilich einen Charakter schaffen, der den „Willen zum Leben“ bei den Haaren ergriff, aber nicht um ihn alsbald wieder fahren zu lassen und im Wechsel der „Gelüste“ das Leben nur „durchzustürmen“, geschweige denn zu der philisterhaften Resignation zu kommen, „dass dem Menschen nichts Vollkommnes wird“, — das war nicht die ursprüngliche Art seines Faust — nein, um diesen Willen mit eiserner Hand festzuhalten und dessen Kern aufzubrechen; er musste einen Charakter schaffen, der die „Saamenkraft“ der Natur in seine Gewalt zu bekommen, sich diese dienstbar zu machen strebte, wie der Faust der Sage. Der Gegenstand dieses übermenschlichen Conats konnte nur „im Dunkeln“ gesucht werden: eine Steigerung seines inneren Lebens durch Magie (Imagination) war das gesuchte Arcanum, „durch Geistes Kraft und Mund“ wollte er sich die Natur botmässig machen. Aber seine Ohnmacht erfahrend, wird er unvermerkt — denn der äusserliche Uebergang, die persönliche Einführung des Bösen ist nur eine künstliche — den Mächten der Finsterniss botmässig. Das ist die Handlung der

alten Dichtung. Und im Fortgange dieser Handlung und nur darin ist unsere Scene zu verstehen. Sie ist zugleich nothwendig, und zwar in strikterem Sinne als dem der modernen Interpreten*), nicht zur Ausfüllung eines — man fragt weshalb? — leer gebliebenen Zwischenraumes, sondern als das nächste Glied in der Kette der Entwicklung der Idee der Tragödie. Dazu gehört, dass nicht etwa nur der Seelenzustand, in dem sich Faust nach vollbrachter Heldenthat befindet, allegorisch oder nur als Traum gedacht zur Darstellung gelangte; sondern das Drama erforderte unabweisbar eine Handlung und zwar eine ernsthafte, bedeutsame Handlung, mag diese dem modernen Verständnisse auch so wenig kopfgerecht sein, dass es diese Handlung als ein willkürliches Phantasiespiel bei Seite schieben möchte.

Dabei sind wir nach allem Gesagten weit davon entfernt, verkennen zu wollen, dass unsere Scene in ihrer gegenwärtigen Gestalt die leidigen Spuren der Entfremdung des Dichters von seiner ursprünglichen Conception trägt, die ihn in Einzelheiten zu einer spielenden, opernhaften Behandlung verleitete, die die Gesammtwirkung der Scene, indem sie in moderne „Traum- und Zaubersphären" abschweift, erheblich abschwächt. Die unverantwortlichste dieser Abschweifungen ist der Uebergang zum Schauspiel im Schauspiel mit dem „Walpurgisnachtstraum", ein „Intermezzo", von dem selbst Düntzer zugeben muss, dass es „keine erkennbare Beziehung zu Faust" hat. Mit gewohntem Scharfsinn lässt er jedoch selbst hier

*) Auch Goethes selbst, etwa im Sinne jenes weggelassenen Apercüs des Mephistopheles:

Er nagt nicht lang an Einem Knochen,
Ich muss es ihm gepfeffert kochen.

noch eine Möglichkeit offen, die mit so „entschiedener Sicherheit“ demonstrirte Einheit der Dichtung zu retten, indem er die Hypothese aufstellt, die vermisste Beziehung könne darin liegen, dass Mephistopheles den Faust „durch solche weniger sinnlich gemeinen Genüsse, da er sich von der Hexe mit Abscheu abgewendet hat, zu zerstreuen sucht“! —

Noch weit mehr als in der vorhergehenden Scene geht hier die Wechselaktion der handelnden Personen ineinander bis zur Vertauschung der Einzelrollen, dergestalt, dass der Schwerpunkt der Handlung zwischen den Einzelreden liegt. Diess entspricht der phantastischen Region der Handlung nicht minder als der spukhaften Wesenheit der Handelnden, ohne dass man auf den Einfall Weisses zu verfallen brauchte, hier „ein empfindsames Element des Bösen“ zu Tag treten zu lassen. So ergänzt sich gleich im Eingange die Wechselrede zwischen Faust und Mephistopheles zu der geforderten Stimmung. Wie in „Wald und Höhle“ führt uns diese Stimmung in die Wildniss. Auch hier ist es das aufs Höchste gesteigerte regste Zusammenwirken der Elemente mit der organischen Natur, der Pflanzen- und Thierwelt, in das sich Faust, die schwere Seelenlast lüftend, vertieft. Auch hier sind die Disharmonien dieses Concerts ihm verwandt und vertraut: je betäubender sie über seine Sinne hereinbrechen, desto leichter scheint der innere Conflikt sich zu lösen, die qualvolle Spannung des mit sich selbst entzweiten Willens sich zu entladen. Die wonnigen Schauer der Frühlingsnacht, das Quellen und Schwellen der neu erwachten Natur umspielt seinen Busen, aber es vermag ihn nicht zu erwärmen, der eisige Hauch von innen, der Hauch des naturfeindlichen Dämons des Verderbens, dem er seine

Seele ergeben hat, wandelt ihm die Naturfreude in Gespensterspuk, die „Stimmen jener Himmelstage“, da die Natur noch wiederhallte, was er hoffte und liebte, in Chaoslaute.

Das ist's, was durch die Wechselrede und den Wechselgesang zur Anschauung gebracht wird. Nur eine flache und schiefe Auslegung kann Faust hier, wie in „Wald und Höhle“, der „grossartigen Natur sich erfreuen“ lassen, „deren wundervoller Wechsel ihn für jede Anstrengung belohnt“ (Düntzer). Der Frühling, der in den Birken webt, den „selbst die Fichte schon fühlt“, sollte er ihn nicht auch fühlen, da er doch nach dieser Wirkung verlangt?

Sollt' er nicht auch auf unsre Glieder wirken?

Nein, diese Glieder bleiben, wie ihm sein Spiegel sagt, innerlich kalt:

Fürwahr ich spüre nichts davon!
Mir ist es winterlich im Leibe.
Ich wünschte Schnee und Frost auf meiner Bahn.

Mephistopheles bietet jedesmal die Kehrseite der Situation, der Faust den Rücken wenden möchte: dort wo dieser „vor Gretchens Thür“ seine „nächtige“ Stimmung herauskehrt, ist es dem Mephistopheles „wie dem Käzlein schmächtig“; hier wo Faust sich angeblich frisch auf den Beinen fühlt“ und sich „die Lust“ einreden will, „die solche Pfade würzt“, insinuirt ihm Mephistopheles sofort, dass mit dem Herumstreichen und Emporklettern der innere Frost nicht aus dem Leibe getrieben wird, mit anderen Worten: um mit seinem Inneren in Einklang zu stehen, müsste die Natur um ihn in Schnee und Frost starren. Die moderne Auslegung dagegen, in ihrem Bestreben Faust und Mephistopheles in einen persönlichen Gegensatz der Aktion zu stellen, kommt beständig

mit sich selbst in Widerspruch: Mephistopheles muss sich bald „behaglich fühlen“ bald „unbehaglich“, was ihm beides gar nicht einfällt, sondern wie in der Valentinsscene so zeigt er auch hier nur, wie sich Faust fühlen muss und fühlt — dort nächtig lüstern, hier nächtig kalt. Die prächtigen Verse:

Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
Des rothen Monds mit später Gluth heran

sind aus Fausts Seele herausgegriffen, in der in Wahrheit die späte Gluth höchst traurig aufsteigt, während Düntzer meint, dem Mephistopheles sei „in Gottes schöner Schöpfung nie etwas recht“! Imgleichen versichert uns derselbe, das Irrlicht, das Mephistopheles zum Dienste commandirt, werde „hier als Naturerscheinung gefasst, nicht als gespenstiges Wesen.“ Man möchte wissen, was er sich unter beiden eigentlich denkt. Der Dichter kommt ihm zu Hilfe:

In die Traum- und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen.

Freilich ist diese Sphäre eine traum- und zauberhafte, insofern es die Imagination ist, die hier in der Natur und auf die Natur wirkt; aber diese Wirkung ist, eben weil sie eine magische ist, keine bloss eingebildete, sondern eine effektive: die geistige Realität der Magie bildet die Grundvoraussetzung dieses ganzen Vorstellungskreises, die dämonisch belebte Natur eben ist es, die zur Anschauung gebracht werden soll. Sie wäre aber nicht möglich, wären die der materiellen Schöpfung zu Grunde liegenden Potenzen ihrem Ursprunge nach nicht geistiger Art und wäre nicht schon mit der Entstehung dieser irdischen Natur die Reaktion gegen das in die ursprüngliche Schöpfung eingedrungene Böse gesetzt, dessen Spuren diese

Natur so deutlich zur Schau trägt. Nicht nur alles Hässliche, alles Unheimliche, alles Ekel- und Grauenhafte, nicht nur die Herrschaft des Verderbens und Sterbens in ihr, sondern auch das nie zur Ruhe kommende Angstleben selbst verräth dieses zur Nachtwache verdammte Böse:

Uhu! Schuhu! tönt es näher;
Kauz und Kibitz und der Häher,
Sind sie alle wach geblieben?
Sind das Molche durchs Gesträuche?
Lange Beine, dicke Bäuche!
Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Winden sich aus Fels und Sande,
Strecken wunderliche Bande,
Uns zu schrecken, uns zu fangen:
Aus belebten derben Masern
Strecken sie Polypenfasern
Nach dem Wandrer. Und die Mäuse
Tausendfärbig, schaarenweise,
Durch das Moos und durch die Heide!
Und die Funkenwürmer fliegen
Mit gedrängten Schwärmezügen
Zum verwirrenden Geleite.

In der magischen Region, in die uns die Walpurgisnacht versetzt, ist dieses, im natürlichen Tagesleben gleichsam gefangen und verdeckt gehaltene Nachtleben losgebunden, *par excès,* und mit den der irdischen Sphäre angehörigen Geistwesen in Contakt und ekstatische Wechselwirkung gebracht. Das sind Vorstellungskreise, die dem Dichter freilich nur vorübergehend, wie in jener „Religion", die er sich aus neuplatonischen Philosophemen zurecht gemacht, näher standen, die aber nichtsdestoweniger hier, im Zusammenhange mit seiner ursprünglichen Faustconception, poetisches Fleisch und Bein angenommen haben.

Weisse tastet nur an unserem Problem herum, wenn er sagt: die „inmitten der ohnehin so buntfarbigen Scenenreihe, welche den ersten Theil der Tragödie bilden", eingeschobene Walpurgisnachts-Scene,

sei „als eine ziemlich vereinzelt stehende, wiewohl an sich selbst überaus geistvolle, geniale Erfindung anzusehen“: der Seherblick des dichterischen Genius habe „in dieser Scene den Dichter über die Schranken hinausgeführt, welche seine Zeitstellung (!) der ethischen Weltansicht, aus welcher er sein Werk entwarf, gezogen“ hatte. Dieser Seherblick habe „ihm und durch ihn seinen Zeitgenossen, wenn auch nur für einen Augenblick, jene Sphären des geistig, des phantastisch Bösen aufgeschlossen, die sonst Dem, welcher das Böse auf den einfachen Begriff der Negation zurückführe, ein Buch mit sieben Siegeln bleiben müssten. Dass diess im Zusammenhange mit jener Katastrophe der Faustdichtung geschehen sei, „in welcher die Handlung ihren tragischen Gipfel und somit auch die Betrachtung den höchsten Gipfel des sittlichen Ernstes ersteige (*sic*), diess zeuge nur umsomehr für die Tiefe und Ursprünglichkeit dieses Dichterblicks.“ Nein, es zeugt für die Tiefe der ursprünglichen Conception des Werks selbst, dessen Centralidee hier gerade zu ihrem Ausdrucke kommt; denn eben jene Sphären sind ja die eigentlichen Sphären der Magie, in deren Dunkel sich Faust verirrt hat, d. i. die Sphären jener dämonischen Versetztheit seines Willens, jenes Anheimgefallenseins seines Lebens in die Gewalt übernatürlicher Mächte.

Je höher sie steigen, desto „zaubervoller“ wird der Berg, in dem man schon den Goldteufel glühen sieht — ein Begleitmotiv, gleichwie der in die Höhe rückende Schatz in der Valentinsscene. Die Habgier, als Grund der magischen Praxis, ist zwar schon im Eingangsmonolog Fausts mitaufgeführt:

Auch hab ich weder Gut noch Geld —

tritt aber im Verlaufe der Handlung gänzlich zurück.

Gleichwohl hat das Motiv hier seine den Gesammteffekt ergänzende Bedeutung.

Präcision und Energie der poetischen Gestaltung und Färbung steigern sich in bewunderungswürdiger Weise bis zu den Versen:

Ja, den ganzen Berg entlang
Strömt ein wüthender Zaubergesang!

Goethe hat hier die Phantasie eines Höllenbreughel weit übertroffen.

Und nun treten wir der eigentlichen Handlung näher, die in einer der natürlichen Leibhaftigkeit entbehrenden, magischen Bethätigung der Lebenskräfte ihr Unwesen erschöpft und, da ihr Brennpunkt in der Zeugungskraft liegt, ihre Sättigung in dem Missbrauche des Zeugungstriebes, der Unzucht sucht. Diese stets ohne Befriedigung bleibende Sucht, dieser unstillbare Heisshunger der entzündeten Begierde kennzeichnet eben das Dämonische. Wir haben gesehen, wie die dieses prakticirende schwarze Magie ihren Ausgang nimmt von dem Gelüsten in das zur ewigen Verborgenheit bestimmte „Innere der Natur“, in dem Gelüsten nach der Herrschaft über deren in der Doppelwurzel der Erkenntniss und der Zeugung verschlungene „Saamenkraft.“ Dieses Gelüsten, als durch Imagination (Zauberei) effektiv, bildsam geworden, kann doch nicht wirklich Natur annehmen: es ist, wie die „Stimmen von unten“ bekunden, „ewig unfruchtbar.“ Der wilde, sinnbetäubende „Zug der Hexen nach oben“ bezeichnet eben dieses Gelüsten nach dem Centrum der Natur, sofern dieses fälschlich und frevelhafter Weise als der unmittelbare Quell des kreatürlichen Lebens genommen wird: die missbrauchte und missverstandene Natur wird zum Gegenstande eines diabolischen Götzendienstes. Die

Einzelzüge verrathen freilich, wie der Dichter nicht mit vollem Ernste bei der Sache ist, sondern ins Allegorische abschweift, zumal in litterarische Allegorieen! So auch hier:

> Wir möchten gerne mit in die Höh.
> Wir waschen, und blank sind wir ganz und gar,
> Aber auch ewig unfruchtbar.

Das steht nun nicht zu ändern, wir müssen diese Sprünge in ein fremdes Gebiet in Gedanken mitmachen, indem wir ihnen eine der — trotz alledem glücklicherweise festgehaltenen — Handlung dienliche Seite abgewinnen. So ist denn auch hier daran zu erinnern, dass die intellektuelle und künstlerische Unfruchtbarkeit der Alles „blank und klar“ machenden Kritiker, auf die der Dichter anspielt, wie alles organische Unvermögen nur die Folge eines Missbrauchs der Geisteskräfte sein kann, dass diese Impotenz auf eine geistige Störung und Zerrüttung hinweist, deren Unvordenklichkeit der oberflächlichen Betrachtung sogar das Ansehen der Normalität gibt, wie diess in den Verirrungen der vermeintlichen Aufklärung in Litteratur und Leben, bis zu den Greueln der französischen Revolution, zu Tage getreten ist und noch immer steigend zu Tag tritt.

Der „wüthende Zaubergesang“, der „dem ganzen Berg entlang strömt“, dreht sich in immer engeren Kreisen um den oben bezeichneten Mittelpunkt.

> Die Hexen zu dem Brocken ziehn

„zu des Bösen Haus“; denn er hat für diese Nacht dort oben seine Villegiatur.

> Die Stoppel ist gelb, die Saat ist grün.

Mitten im Frühling ists Herbst: die Stadien der natürlichen Entwicklung vermengen sich unnatürlich,

parallel jenem Verlangen Fausts: Zeig mir die Frucht, die fault, eh man sie bricht.

Dort sammelt sich der grosse Hauf,
Herr Urian sitzt oben auf,

der Unbekannte, der Anonymus, dessen wahren Namen niemand kennt und nennen darf und der deshalb stets unter anderem Namen aufgeführt wird.

So geht es über Stein und Stock.
Es furzt die Hexe, es stinkt der Bock.

Die alte Baubo kommt allein,
Sie reitet auf einem Mutterschwein.

So Ehre dem, wem Ehre gebührt!
Frau Baubo vor! und angeführt!
Ein tüchtig Schwein und Mutter drauf,
Da folgt der ganze Hexenhauf.

Schweinerei und Unflath werden hier nicht willkürlich eingeführt, sie bilden gleichsam das Festgewand der Unzucht, die das in der Natur und den natürlichen Prozessen Werkzeugliche sich zum Organ macht, das was, verborgen und verdeckt, den natürlichen Vorgängen als aufzuhebendes Mittel dient und immer unter dem Bewusstsein gehalten werden soll, ins Bewusstsein rückt, hervorkehrt und zum Zwecke werden lässt.

Eine Begierde jagt die andere, im „tollen Drang" wird eine Hexe von der anderen geschunden und verwundet:

O, fahre zur Hölle!
Was reitst du so schnelle!

Mich hat sie geschunden,
Da sieh nur die Wunden!

Worauf der Chor einsetzt:

Der Weg ist breit, der Weg ist lang;
Was ist das für ein toller Drang?
Die Gabel sticht, der Besen kratzt,
Das Kind erstickt, die Mutter platzt.

Die letzten Verse stehen nicht, wie Düntzer meint, „in keiner Verbindung“ mit den vorhergehenden und untereinander, sind nicht bloss ein „klingendes Reimspiel“, blosser „Unsinn“; sie deuten die forcirte Fehlgeburt dieser unfruchtbaren Mutterschaft an.

Dass das weibliche Element den Vortritt hat, motivirt der Chor der Hexenmeister:

> Wir schleichen wie die Schneck' im Haus,
> Die Weiber alle sind voraus.
> Denn geht es zu des Bösen Haus,
> Das Weib hat tausend Schritt voraus.

Goethe commentirt sich selbst in jener Aeusserung gegen Riemer: „Wenn ein Weib einmal vom rechten Wege ab ist, dann geht es auch blind und rücksichtslos auf dem bösen fort, und der Mann ist nichts dagegen, wenn er auf dem bösen Wege wandelt; denn er hat immer noch eine Art Gewissen; bei ihr aber wirkt dann die blosse Natur.“ Damit ist nicht, wie Düntzer meint, „die Leidenschaftlichkeit der Frauen geschildert“, sondern die Consequenz der Verführung: das verführte Weib nämlich zieht diese Consequenz mehr „blind“, indem ihm die Freiheit seines Thuns in den Willen des Verführers entrückt ist; während der Mann, sofern er der Verführer ist, schon durch seinen Willensbeschluss diese Consequenz „mit Einem Sprunge“ zieht, und sofern er verführt wird, als der vorherrschend aktive Theil, die Selbstständigkeit seines Willens im bösen Thun mehr bethätigt als das Weib, das auch als verführend sich vorherrschend passiv verhält, so dass das Böse im Weibe noch weniger original ins Werk tritt, als im Manne, der, als Mensch, gleichfalls ursprünglich nur Verführter, nicht Urheber des Bösen ist. Aber in jener relativen Blindheit seines Thuns schreitet das

Weib schneller, weil unbedachter, reflexionsloser fort als der Mann, und die Entartung hält damit gleichen Schritt.

Es folgt die bereits beleuchtete Stelle und sodann der Doppelchor der Hexen und Hexenmeister, begleitet von „Stimmen von unten“ und „von oben“, welche die ruhelose Hast der entzündeten Begierde durch die Angst, nicht rechtzeitig mit emporkommen zu können, versinnlichen:

Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!
Ich steige schon dreihundert Jahr'
Und kann den Gipfel nicht erreichen.

Die ganze Aktion nämlich liegt eigentlich nicht in der Zeit, sondern zwischen der Zeit, deren Verlauf für die Dauer dieses Festes suspendirt ist, daher schaltet die „Stimme von unten“ mit den Jahrhunderten wie mit Nachtstunden. Eine Anspielung auf das Zeitalter der Renaissance als Geburtszeit des „tollen Dranges“ wäre zwar nicht ausgeschlossen, aber zu verwerfen.

Die erst im Stadium des Werdens begriffene „Halbhexe“ trägt sozusagen noch die Eierschale ihres häuslichen Unfriedens mit hinauf:

Ich tripple nach, so lange Zeit;
Wie sind die Andern schon so weit!
Ich hab' zu Hause keine Ruh
Und komme hier doch nicht dazu.

Das heisst die heimische Unruhe hat sie ausfahren lassen und aus dem Regen ist sie unter die Traufe gekommen.

Mephistopheles fasst die Handlung zusammen:

Das drängt und stösst, das ruscht und klappert!
Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!
Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!
Ein wahres Hexenelement!

Den mit diesem Strudel fortgerissenen Faust ergreift

er und zieht ihn auf die Seite, um ihm seine besondere Rolle anzuweisen. Das ist der Sinn der Worte:

Lass uns aus dem Gedräng entweichen;
Es ist zu toll sogar für meinesgleichen.
Dort neben leuchtet was mit ganz besondrem Schein:
Es zieht mich was nach jenen Sträuchen.
Komm! komm! wir schlupfen da hinein.

„Es ist zu toll“, doch wahrlich nicht für ihn, den „Herrn des Hauses“, der sich hier zur Abwechslung „Junker Voland“ nennt, nein, für Faust, der bei voller Besinnung bleiben soll, um in diesem „ganz besondren Schein“ seine Rolle anzutreten. Im tollen grossen Haufen ist er „allein“, kann er nicht zur Aktion kommen; also wird er in geschlossene Gesellschaft abgeführt, mag ihm auch diese Absonderung nicht sofort verständlich sein:

Da sieh nur, welche bunte Flammen!
Es ist ein muntrer Klub beisammen.
Im Kleinen ist man nicht allein.

Faust aber hat bereits das Endziel im Auge:

Doch droben möcht' ich lieber sein!
Schon seh' ich Gluth und Wirbelrauch:
Dort strömt die Menge zu dem Bösen,
Da muss sich manches Räthsel lösen.

Dass er hier mit einem mal auf diese Lösung zurückkommt, worunter nur verstanden werden kann die Enthüllung des Geheimnisses der Natur, womit wir ihn bereits vor der Beschwörung befasst sahen, mag uns, wenn wir es vergessen hätten, daran erinnern, dass ihm jener „Wissensdrang“, dem er angeblich valet gesagt, noch immer im Blute liegt. Wie sollte es auch anders sein? Der Charakter des Menschen lässt sich nicht ablegen wie ein Kleidungsstück, dessen man überdrüssig geworden. Jener Faust, der uns gesagt hat, ihm ekle lange vor allem Wissen, hatte im Grunde nur den Stubengelehrten,

nur das Handwerk des Professors satt; das Gelüsten nach der Erkenntniss, die zu dem *Eritis sicut Deus* führt, war ihm geblieben; ist es doch gerade das unterscheidende Merkmal seines Charakters. Es war nur inzwischen ausser Uebung gesetzt, weil abgelöst von der correlaten Begierde zum „Leben.“ Und zwar ist dabei wohl zu beachten: er verhofft die Lösung der Räthsel nicht etwa von jenem „erhabenen Geist“, der ihm in „Wald und Höhle“ Alles gab, worum er bat, sondern vom Bösen: der beste Beweis für den verbrecherischen Charakter seines Wissenstriebs und zugleich der Beweis für die Richtigkeit unserer ganzen Deduction der ursprünglichen Idee der Dichtung, die sich eben mit einem Faustischen, d. i. durch Magie erzwungenen, frevelhaften Aufschlusse der Natur befasst! Davon will aber die moderne Anschauung grundsätzlich nichts wissen.

Die Antwort des Mephistopheles ist ebenso kurz als inhaltsschwer. In der Kürze liegt die Ablehnung *pro tempore*. Sie besagt: davon sprechen wir später! Die Bedeutsamkeit der Antwort besteht in der Lüftung des Vorhangs. Ja freilich, dort oben löst sich manches Räthsel,

Doch manches Räthsel knüpft sich auch!

Auf der letzten Station werden dir die Augen aufgehen — über die Schrecken der Finsterniss, gegen die „der alte Sauerteig“ nur Kinderspeise ist. Weh dem, der zu der Wahrheit kommt durch Schuld! Gleichzeitig mit deinem moralischen Bankerutt wird dein intellectueller Bankerutt zum Ausbruche kommen.

Damit geht er zur — Walpurgisnachtordnung über:

Lass du die grosse Welt nur sausen!
Wir wollen hier im Stillen hausen.

Es ist doch lange hergebracht,
Dass in der grossen Welt man kleine Welten macht.

Es kommt nur darauf an, dass man seine Rolle gehörig spielt, um in der sogenannten grossen Welt wirkliche kleine Welten zu machen, ein Localtheater, das uns ganz ausfüllt:

Was sagst du, Freund? das ist kein kleiner Raum.
Da sieh nur hin! du siehst das Ende kaum.

Von dem Raum dieses Festes gilt nämlich ganz dasselbe was ich über dessen Zeit gesagt habe. Das Personal ist beisammen:

Da seh ich junge Hexchen nackt und bloss,
Und alte, die sich klug verhüllen.
Seid freundlich nur um meinet willen!
Die Müh ist klein, der Spass ist gross.

Damit verhöhnt er unseren Helden, der „ein jed' Gelüst bei den Haaren" ergreift und also auch das kleine Pläsir zu würdigen versteht.

Es wird zum Tanze aufgespielt:

Ich höre was von Instrumenten tönen!
Verflucht Geschnarr! Man muss sich dran gewöhnen.
Komm mit! komm mit! Es kann nicht anders sein,
Ich tret' heran und führe dich herein,
Und ich verbinde dich aufs Neue.

In der That! deshalb ist er auch so beredtsam: unser Held soll in direkten Verkehr mit der in Aktion befindlichen Finsterwelt treten, das ist keine Kleinigkeit; die Natur sträubt sich. Mephistopheles löst sein Wort „aufs Neue" ein: das Divertissement ist noch lebhafter als die zeitherigen:

Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt;
Nun sage mir, wo es was Bessers giebt?

Faust fragt, ob Mephistopheles, um ihn einzuführen, sich als Zauberer oder als Teufel produciren wolle, und Mephistopheles erwidert:

Zwar bin ich sehr gewohnt, inkognito zu gehn;
Doch lässt am Galatag man seinen Orden sehn.
Ein Knieband zeichnet mich nicht aus,
Doch ist der Pferdefuss hier ehrenvoll zu Haus.
Siehst du die Schnecke da? Sie kommt herangekrochen:
Mit ihrem tastenden Gesicht
Hat sie mir schon was abgerochen.
Wenn ich auch will, verleugn' ich hier mich nicht.
Komm' nur! von Feuer gehen wir zu Feuer;
Ich bin der Werber und du bist der Freier.

Der Sinn dieser Rede ist, dächte ich, deutlich genug; aber was selbst die Schnecke mit ihrem tastenden Gesicht sieht, das sehen unsere Ausleger nicht. Hören wir, was selbst Weisse aus diesem „Werber", der am Galatage von seinen zahlreichen mannichfaltigen „Orden" nur den Pferdefuss sehen lässt, machen will: „Das doppelte Missverhältniss zu der Grundidee sowohl der früheren als auch der späteren Dichtung scheint auch dem Dichter selbst keineswegs entgangen zu sein. Es zeigt diess die Rolle, die in gegenwärtiger Scene Mephistopheles spielt, die in jeder Beziehung sich als eine untergeordnete kundgibt. Obgleich dem Faust zur Seite gehend, wird er doch von diesem nicht als der eigentliche König und Herr des Hexensabbaths erkannt; Faust wittert vielmehr diesen Herrn in der Ferne und hofft, wenn er ihn von Angesicht schauen könnte, die Räthsel gelöst zu finden, die der Umgang des Mephistopheles ihm nicht hatte lösen können. Ja Mephistopheles selbst findet sich in dieser Welt nicht heimisch (!). Er, der satyrische Schalk, nicht der gewaltige, mit allen Schöpferkräften der Phantasie ausgerüstete Fürst des Höllenreiches, spürt nichts von dem Frühlingshauch, der allerdings, wie der Dichter sinnreich genug (!) angedeutet hat, zur rechten Walpurgisnacht gehört, sondern es bleibt ihm winterlich im Leibe, er erklärt das Hexengedräng für zu toll sogar für seines Gleichen

und zieht den Faust, der in der Gluth und dem Wirbelrauche des Gipfels die Probleme der Geisterwelt (?), gelöst zu finden hofft (von welchen Mephistopheles das Bewusstsein hat, sie seinerseits nicht lösen zu können) zu Fausts nicht geringem Verdruss (!) seitab in einen engern Kreis, dessen Gestalten, wie wir sogleich sehen werden, der eigentlichen Welt des Mephistopheles näher befreundet sind.“

Wie? Er, der dem Hexenschwarm gegenüber sein „Hausrecht braucht“, soll nicht heimisch sein in dieser Welt? Und wodurch unterscheidet sich denn diese Welt von der „eigentlichen Welt des Mephistopheles“, deren Gestalten ihm „näher befreundet“ sein sollen? Hexen hier wie dort! Fragt überhaupt Faust hier nach dem Wesen des Mephistopheles? fragt er nicht vielmehr nach der Rolle, die hier gespielt, nach der Maske, unter der die Einführung Fausts, die Werbung in Scene gesetzt werden soll? Es ist unglaublich, auf welche Seitensprünge diese Faustinterpretation geräth! Wenn irgend wo, so gibt sich Mephistopheles in unserer Scene „in jeder Beziehung“ als das kund, was er in der alten Dichtung ist, als Repräsentant des bösen Princips. In dem neuen Plan des Prologs freilich hat die ganze Scene keine rechte Stelle, dieser neue Plan berührt aber auch die Handlung des ersten Theils der Tragödie so gut wie gar nicht. Dass auf dem „Gipfel des Brockens“ als höchste Personification des Bösen „Satan“ neben Mephistopheles auftritt, ändert hieran nichts. Der „mit allen Schöpferkräften der Phantasie ausgerüstete Fürst des Höllenreiches“ wendet nicht alle seine Künste überall und zugleich an, fällt nicht mit der Thüre ins Haus, sondern tritt in seiner Totalität erst auf, wenn ihm Zeit und Ort dazu passen. In diesem Sinne mag auch

Mephistopheles nur als „ein Theil von jener Kraft“, nur als partieller Teufel gelten, ohne deshalb seines solidarischen Verbandes mit der Centralkraft verlustig zu gehen. Wessen Einbildungskraft einer solchen Theilung widerstrebt, der lasse das „eigentliche Wesen“ dieser dramatischen Figur dahingestellt; aber er verkenne nicht die Aktion dieser Figur, die, wie in der ganzen Tragödie, so vor allem in unserer Scene nichts weniger als eine untergeordnete ist. Der Teufel kann sich nicht nur theilen, er kann sich auch verdoppeln, d. h. in getrennten Individualitäten ganz erscheinen: er kann innerhalb seines Bereichs jede Gestalt annehmen, seis die des Pudels, seis die des Cavaliers, seis die des „Gefährten“, Secundanten, Werbers, seis die des Thronfürsten in Bocksgestalt. So kann er sich auch, wie diess dem Faust beim Eintritt in den Hexentanzplatz probabel scheint, „als Zauberer produciren.“ Das Finsterreich bildet überdiess, wie das Lichtreich, eine Gesammtpersönlichkeit mit Haupt und Gliedern. Als ein solches Glied ist Mephistopheles ursprünglich vom Dichter gedacht, und zwar als ein solches, welches innerhalb des Rahmens der Fausthandlung das böse Princip nicht halb, sondern ganz vertritt, mag er immerhin sich gelegentlich klein machen. Danach ist die Sorge der Ausleger um Amt und Würden des Mephistopheles müssig. Mag seine Rangstufe im Finsterreich sein, welche sie wolle — der Dichter hat sie mit dem Instinkt des Genies *in suspenso* gelassen — im Ringe unserer Handlung agirt er als Teufel ohne Umschweife. Aber, wie über den Charakter des Faust, so wächst auch von Jahr zu Jahr die Begriffsverwirrung über den Charakter des Mephistopheles, und es darf nicht Wunder nehmen, uns bereits dahin gekommen zu

sehen, dass ein italienischer Professor*) nach Vergleichung von elf Faustcommentaren, die er sämmtlich verwirft, die Entdeckung macht: Mephistopheles sei „der Ewig-Eine“, seine Absicht beim Zerstören sei nur scheinbar schlecht, nur aus poetischer Nothwendigkeit trete er als Antagonist Gottes auf, wesentlich sei er mit Gott eins! Nun verstehen wir erst den ganzen Tiefsinn der Düntzerschen Beleuchtung unserer Scene, wenn er sagt: „Mephistopheles biegt in das Seitengebüsch ein, weil in der Hexenfahrt das Streben nach oben dargestellt werden soll, dieses aber dem Mephistopheles, der aller frei sich entwickelnden Kraft feindlich ist, seiner Natur nach zuwider ist.“ Ein unvergleichliches Specimen der Streberidee-Entwicklung!

Also was Mephistopheles von sich sagt, ist ebenso deutlich, wie der Zweck seiner Aktion:

Von Feuer gehen wir zu Feuer,
Ich bin der Werber und du bist der Freier.

Es folgt das Intermezzo der „alten Herren.“ Dass auch solche auf diesem Hexensabbath erscheinen, darf an und für sich nicht befremden; denn das Alter schützt vor dem Bösen so wenig wie vor der Thorheit. Auch der Hohn, mit dem sie Mephistopheles begrüsst, ist vortrefflich: in Sünden grau geworden, können sich diese Alten nur noch an den verklimmenden Kohlen des Lustfeuers wärmen, denn das Gelüsten selbst ist ihnen geblieben; aber ins helle Feuer geht nur die Jugend:

Ihr alten Herrn, was macht ihr hier am Ende?
Ich lobt' euch, wenn ich euch hübsch in der Mitte fände,
Von Saus umzirkt und Jugendbraus;
Genug allein ist jeder ja zu Haus.

---

*) Prof. Dr. H. Curto, die Figur des Mephisto im Goethe'schen Faust. Turin 1890.

Ihre Theilnahme am Fest beschränkt sich nothgedrungenermaassen darauf, dass sie abseits zusammenhocken als die in ihrer schlechten Vergangenheit stehen gebliebenen *laudatores temporis acti.* Diess ist der Sinn der vier Quadrinen, womit der Dichter leider wieder ins moderne abschweift. Offenbar gehören sie derselben Epigrammensammlung an, der der „Walpurgisnachtstraum“ entnommen ist, und man geräth in Versuchung, mit dem Faust des zweiten Theils zu censiren: „Schlecht und modern.“ Die Motive freilich sind für alle Zeit und jeden Ort giltig, und die Worte des „Parvenü“:

Wir waren wahrlich auch nicht dumm
Und thaten oft was wir nicht sollten;
Doch jetzo kehrt sich Alles um und um,
Und eben da wirs fest erhalten wollten —

treffen dieses Alter von der traurigen Gestalt vollkommen. Auch hier sehen wir, was oben über den Charakter des Mephistopheles gesagt worden ist, erhärtet: Mephistopheles, „der auf einmal sehr alt erscheint“, zieht das Facit der Unterhaltung:

Zum jüngsten Tag fühl' ich das Volk gereift,
Da ich zum letztenmal den Hexenberg ersteige,
Und weil mein Fässchen trübe läuft,
So ist die Welt auch auf der Neige.

Er accomodirt sich nicht etwa nur der Situation, nein, er geht persönlich in die Aktion ein, wird folgeweise plötzlich alt, ersteigt den Hexenberg zum letztenmal und lässt sein Fässchen trüb laufen, gerade so wie wir ihn jeweilig in Stimmung und Handlung Fausts eingehen sehen, sei's dass es ihm „wie dem Käzlein schmächtig ist, das an den Feuerleitern schleicht“, sei's dass es ihm „winterlich im Leibe“, sei's dass ihm „selbst der Kopf zu schwanken anfängt“, wie in der Hexenküche, sei's dass „das Ge-

dräng sogar für seines Gleichen zu toll“ ist, wie hier. Mit all diesen Scheinaffecten agirt er persönlich; aber nicht, wie die flache Auslegung meint, indem er sich diese aneignet, nicht als selbst von ihnen beherrscht, sondern in die Seele der Personen und deren Aktionen, die er begleitet, hinein, als deren *spiritus rector*. Das eben ist das Originelle dieser dramatischen Figur, dass sie die Handlung wie in einem Vergrösserungsspiegel verdeutlicht und dadurch vertieft und verstärkt.

So auch hier: kaum ist die Welt mit den Alten auf der Neige, so insinuirt er der Trödelhexe, die Reliquienstücke ausgesuchter Schandthaten anpreist:

Frau Muhme, sie versteht mir schlecht die Zeiten:
Gethan! geschehn! geschehn! gethan!
Verleg' sie sich auf Neuigkeiten!
Nur Neuigkeiten ziehn uns an.

Die goldne Praxis, die er bereits dem Schüler empfohlen, ist auch die Losung dieser „Messe“; keine historische Ausstellung soll sie sein, sondern eine Exposition allerneuster Lebenskunst.

Faust wird es dabei immer wüster im Kopfe. Hatte er vorher gefragt:

Aber sag mir, ob wir stehen
Oder ob wir weiter gehen?
Alles, alles scheint zu drehen —

so wird ihm jetzt um sein Bewusstsein bange:

Dass ich mich nur nicht selbst vergesse!
Heiss' ich mir das doch eine Messe!

Er darf aber nicht besorgt sein, sein „edles Selbst“ zu verlieren; seinem „Streben nach oben“ wird Genüge geleistet:

Der ganze Strudel strebt nach oben;
Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben.

Das Selbst, um dessen Verlust dir bange wird, ist wohl aufgehoben, unter Schloss und Riegel unseres Bundes. „Der ganze Strudel“ schiebt dich mit; dein wahres Selbst hast du bereits vergessen, denn du hast die Herrschaft über dich selbst aufgegeben.

Die nun folgende Einführung der „Lilith“ muss als dramatisch unwirksam bezeichnet werden; denn es wird nicht zur Anschauung gebracht, inwiefern sie als „Adams erste Frau“ hierher gehört, inwiefern sie mit dem „Schmuck, mit dem sie einzig prangt“, mit „ihren schönen Haaren“ eine ganz besondere Gefahr bringt.*) Die Vorstellung „Adams erste Frau“ erweckt eine hohe Erwartung, knüpft ein grosses Räthsel, dessen Lösung, selbst in der Andeutung, fehlt, so dass die dramatische Wirkung ausbleibt. Zu solchem Zwecke durfte etwa an jene Mythe von der Lilith als Greuel-Gebärerin (Nachtseite der Alilat, Eleithyia) angeknüpft werden, wonach diese, mit dem aus dem Paradiese vertriebenen ersten Menschen in dämonischen Verkehr getreten, die irdischen Dämonen erzeugte.

Jetzt aber tritt Faust in die Handlung selbst ein, indem er der Einladung folgt:

Es geht zum neuen Tanz! nun komm! wir greifen zu!

Unser Held greift zu und zugreifend realisirt er „mit der Jungen“ seinen den Tanz begleitenden „Traum“:

Einst hatt' ich einen schönen Traum:
Da sah ich einen Apfelbaum,

---

*) Dieses konnte leicht an der Hand der griechischen wie der germanischen Mythologie geschehen. Die Haarlocken sind das Netz des Liebreizes: vergl. Jac. Grimm, Ueber den Liebesgott, in den Abh. der Ak. der Wissenschaften zu Berlin, 1851 S. 152. — Der moderne Physiolog Mantegazza sagt: „Dem Gefühl fehlte die Wollust tausendfältiger Berührungen, da gab ihm die Natur den Haarwuchs.“

Zwei schöne Aepfel glänzten dran,
Sie reizten mich, ich stieg hinan.

Er „steigt hinan“ und „die Schöne“ respondirt:

Der Aepfelchen begehrt ihr sehr
Und schon vom Paradiese her:
Von Freuden fühl' ich mich bewegt,
Dass auch mein Garten solche trägt.

Mephistopheles „mit der Alten“*) spiegelt wiederum die saubere Aktion im Vergrösserungsglase:

Einst hatt' ich einen wüsten Traum:
Da sah ich einen gespaltnen Baum,
Der hatt' ein ungeheures Loch;
So gross es war, gefiel mir's doch —

worauf die alte Hexe einstimmt:

Ich biete meinen besten Gruss
Dem Ritter mit dem Pferdefuss!
Halt' er einen rechten Pfropf bereit,
Wenn er das grosse Loch nicht scheut.

So lautet der nach der Handschrift ergänzte Text.

Was sagen unsere Ausleger zu diesem nun nicht mehr „so ziemlich“, sondern gänzlich „eingeteufelten“ Helden? Wie ziehen sie ihren Normalmenschen und edeln Streber aus der Affaire? Wahrhaft naiv erläutert Marbach: „Faust und Mephistopheles entschliessen sich auch zu einem Tänzchen, jener mit einer jungen Hexe, dieser mit einer alten: das erinnert an die Gartenscene mit Gretchen und Marthe *(sic)*. Und hier wie dort gibt Mephistopheles mit seiner Dame ein bestialisches Zerrbild ab zu dem jungen Pärchen, nur dass die ganze Stimmung schon bedeutend tiefer ist als in jener anmuthigen Gartenscene.“ Kleinlauter

*) Das wäre also wohl das Plaisir, das Mephistopheles nach der Vorstellung Köstlins in der Walpurgisnacht „auch einmal für sich haben und geniessen will“! Dann nähme er die Junge; aber er nimmt die Alte, nach einer ganz anderen Raison. Vergl. S. 279 oben.

modulirt Hr. Düntzer: „die tiefste sinnliche Gemeinheit spricht sich darauf in dem Tanze und dem Gesange des Mephistopheles mit der alten Hexe aus; es ist jene bestialische Gier, die der tolle Hexenwahn der Verbindung des Teufels mit den Hexen zuschrieb, ein Element, das, wie sehr man sich auch mit Ekel davon abwenden mag, hier doch nicht unvertreten bleiben konnte. Viel züchtiger (!) wenn auch gemein sinnlicher Natur ist der Gesang und Tanz des Faust mit der jungen Hexe.“

Vischers Urtheil haben wir bereits vernommen. Im Wesentlichen kommt mit ihm Gruppe überein, obwohl er unsere Scene sammt den Paralipomena (Walpurgisnacht. Harzgebirg. Höhere Region. Gipfel des Brockens. Einzelne Audienzen. Anderer Theil des Brockens. Tiefere Region.) nicht nur zu den „alten Intentionen“ des Dichters rechnet, sondern auch von diesen ausgelassenen Scenen bemerkt, dass sie wohl vor dem „Fragment“, d. h. vor 1790, verfasst seien und „offenbar Stellen der Grundlage“ hätten, also nicht etwa einer momentanen muthwilligen Laune des Dichters ihre Entstehung verdanken. Er betrachtet die Walpurgisnacht gleichwohl nur als „Episode“ und ist der Meinung, hier werde man wohl am wenigsten auf Widerspruch stossen, wenn ausgesprochen werde, „es sei durch diese Wunderlichkeiten und Teufeleien der ernste und tiefe Gehalt der Fausttragödie in keiner Weise gefördert worden, diese vielmehr ganz aus ihrer Bahn geworfen, namentlich auch, da hier von dem wahren Genius des Dichters nur sehr wenig zu spüren“ sei! Er findet hier „in keiner Art eine Steigerung, sondern deren Gegentheil und arge Vergröberung“ der Handlung. „Das Wilde, Wüste, Cynische ist, selbst unausgesprochen und nur durch

den Reim ergänzbar, völlig unzulässig und gefährdet die klassische Stellung des Werks — wohl nach Shakespeare missverstandene Kraftäusserung."

Verfehlte Auskunft! Diese Obscönitäten, diese Lüsternheiten und Schlüpfrigkeiten durchziehen die ganze Dichtung, ja sie kehren im zweiten Theile wieder bis zum Schlusse, wo noch ein unnatürliches Laster des Greisenalters auf Mephistopheles abgeladen wird. Es muss also schlechterdings auf einer in der ursprünglichen Conception begründeten Nöthigung beruhen, dass zu solchem nicht nur moralischen sondern sogar ästhetischen Anstosse beharrlich Anlass gegeben wird. Der Dichter des „Prologs im Himmel" freilich vermag sich gegen jene Anklage nicht zu rechtfertigen, auch wenn er seinen „Teufelskerl" „eine Welt" sein lässt, „so Widerwärtiges zu vereinen." Aber der Dichter des alten Faust, der wieder in ihm lebendig wurde, als er den Helden in solche Aktion führte, dachte nicht an dessen „Rettung", sondern er hatte sein Thema vor Augen, und dieses Thema war kein Tausendkünstler und Allerweltsmann, kein künstlich gemachter, sondern ein wirklicher, ein ganz specifischer „Teufelskerl", wie *figura* zeigt. Dass die „Magie" hier bei der Lustteufelei ankommt, entspricht vollkommen der im Vorhergehenden entwickelten ursprünglichen Conception, entspricht dem richtig verstandenen Fortgange der tragischen Handlung.

Wir haben als die Centralidee der Dichtung die versuchte Aufreissung der verborgenen Wurzel der Natur, Entblössung ihrer „Saamenkraft", magische Aufstörung des Finstergrundes der Schöpfung erkannt, und wiederholt beleuchtet, wie in dieser das Lebensrad entzündenden Faustischen Imagination der Missbrauch des Erkenntnisstriebes mit dem des

Zeugungstriebes zusammenfällt. Auf den Missbrauch des Zeugungstriebes concentriren sich die sogenannten Fleischessünden, deren tieferes Verständniss gerade geeignet ist, das Geheimniss des Bösen in dessen Verhältniss zur Natur zu lüften. Keineswegs also ist es, wie sich etwa Vischer bei seiner Kritik gedacht hat, nur „das Thier im Menschen", das uns diese Obscönitäten zur Anschauung bringen; denn als blosse Bestialität *) wären sie nicht etwa nur der Streberidee, sondern auch der eigentlichen Faustidee zuwider: nein, diese Handlung hat eine wesentlich geistige weil dämonische Bedeutung: die Unzucht, die auf dem Blocksberg in niedrigerer, höherer und höchster Region getrieben wird, ist der Exponent jener Willensversetzung, die aus dem Missbrauche der Natur resultirt. Hierüber sagt Baader in seinen tiefsinnigen „Vorlesungen über die Philosophie der Zeit" **): „Was einer Manifestation als Werkzeug dienen soll, das muss selber in der Occultation niedergehalten oder versenkt und, als subjicirt, von dem in die Manifestation Gehenden abgeschlossen werden und bleiben. Mit anderen Worten: was einer Manifestation (Existenz) als Ursache dienen soll, das soll nicht sich selber zur Selbstmanifestation Ursache sein wollen. Die Matrix (Wurzel), deren Function es ist, das Kind oder Gewächs hervor und ans Licht zu bringen, stellt sofort diese Geburt und diess Wachsthum ein oder arretirt beide, so wie sie selbst für sich zu sein, aus ihrer Occultation in ihre Selbst-

*) Obschon auch diese auf dem Wege Fausts zur sinnlichen Niedertracht liegt, gemäss jenem ausgelassenen Fragment:

Und der zuerst sich wie ein Gott erging,
Befindet sich noch wohl am Schweinekoben.

**) Baader, Werke XIV. S. 151.

manifestation sich zu erheben strebt oder sich selbstisch entzündet, und dieser Aufgang des *centrum naturae,* wie J. Böhme sagt, dieses wilde Feuerauskommen in der Natur ist ja eben ihre Verkehrtheit, die Entzündung ihrer schlechten Lust oder Unzucht. Denn alle Unzucht geht auf den Selbstreflex, auf die Selbstbeschauung und den Selbstgenuss des Zeugungswerkzeuges als solchen. Diese falsche Lust zu entzünden und zu unterhalten war und ist eben das beständige Sinnen und Trachten jenes Chamitischen Spottgeistes, welcher die Zeugungsorgane des Vaters darum aus ihrem Mysterium hervor zur Schau zu stellen sich bemüht, weil eben hiemit die ihm (wie Mephistopheles im Faust klagt)*) lästige und génante Geburt gehemmt und arretirt wird, womit sich denn der Geist der Unzucht (dieses Wort in seinem tieferen geistigen Sinne genommen, wie die Schrift selbes nimmt) als Geist des Verderbens der gesetzlichen Generation, als identisch mit dem Mordgeist des Generirten erweist, oder wie der Prophet sich ausdrückt, die Identität der geraden (gleich einem Pfeil) und der krummen (durch falsche Lust mordenden) Schlange, die Identität der Mordlust und der bösen Wollust."

Dass wir diess Alles nicht in die Dichtung Goethes hineintragen, sondern nur der vorgeführten

*) Was sich dem Nichts entgegenstellt,
Das Etwas, diese plumpe Welt,
So viel als ich schon unternommen,
Ich wusste nicht ihr beizukommen,
Mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand;
Geruhig bleibt am Ende Meer und Land!
Und dem verdammten Zeug, der Thier- und Menschenbrut,
Dem ist nun gar nichts anzuhaben.
Wie Viele hab' ich schon begraben!
Und immer circulirt ein neues, frisches Blut u. s. w.

Handlung Schritt vor Schritt entnehmen, als die vom Dichter intuitiv erfasste Idee seines Faust, wird sich vollends bei der Betrachtung der zum Abschlusse unserer Scene gehörigen Paralipomena ergeben.

Es ist also die Willenszerrüttung unseres Helden, die sich in der ganzen Scene abspiegelt. Das Gelüsten nach der Herauskehrung des zur Verborgenheit Bestimmten war das Motiv zur Magie Fausts und entsprang aus einem bereits irritirten, anormalen Erkenntniss- und Zeugungstriebe. Deren Missbrauch ist sowohl Grund als Folge seiner magischen Praxis; der Gang der Tragödie zeigt uns aber, wie bereits hervorgehoben, nicht sowohl die Entstehung und Ausübung dieser Praxis, als vielmehr nur ihre Folgen, die Consequenzen der verirrten Imagination Fausts, und auch von diesen mehr nur die ethische Seite. Freilich wird auch die Verfinsterung der Vernunft mit dem Verderbe des sittlichen Willens demonstrirt, entsprechend der Vorhersage des Mephistopheles:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Lass nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt —

aber doch nur indirekt durch die Darstellung der Willenszerrüttung, gemäss dem Programm des Verführers:

Den schlepp' ich durch das wilde Leben
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben:
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn.

Ein solches Programm konnte auch den Niedergang in die „flache Unbedeutenheit“ abgründiger Regionen umfassen, ja die Ausführung des Faustthemas erfor-

derte diess; die ästhetischen Schwierigkeiten aber, denen der Dichter dabei begegnete, liessen ihn an der Durchführung verzweifeln, und so blieb es bei blossen Ansätzen dazu. Diese höchst ernsthaften und bis zur Schlussredaktion der Tragödie festgehaltenen Ansätze aber beweisen eben die „alten Intentionen“ unwiderleglich.

Dass wir in anderen Jugenddichtungen Goethes einer ähnlichen petulanten „Naturwildheit“ begegnen, belehrt uns darüber, wie die Idee des Verschlungenseins des Geistes von der Natur, wie dieser Kampf mit dem Drachen im Menschen seinen Genius lebhaft agitirte und ihm eben deshalb schliesslich das Faustproblem ganz besonders nahe legen musste. Es ist eine (wenngleich vom Dichter selbst später, als die bequemste, adoptirte) flache Betrachtungsweise jener Dichtungen, die deren Bedeutung in satyrischen Beziehungen auf „Zeitrichtungen“ und Persönlichkeiten erschöpft zu haben meint, wie z. B. die des „Satyros“ in der Verspottung des Rousseauschen Naturzustandes und der scheinheiligen Frömmelei. Sie sind vielmehr, so gut wie Werthers Leiden, aus inneren Zuständen des Dichters, aus denen er sich zu befreien strebt, aus ethischen Conflikten, über die er Herr zu werden sucht, zu erklären. Der Satyr*) predigt „die Lust an sich selbst“, insonderheit an der Zeugungskraft:

---

*) Diesem Satyr begegnen wir auch in „Künstlers Morgenlied“, wo es nach dem ursprünglichen, später veränderten Text lautete:

„Und haschen will ich, Nymphe, dich
Im tiefen Waldgebüsch,
Ein geiles Schwänzchen hinten vor,
Die Ohren aufgereckt.“

Der Künstler schwelgt in der Phantasie, sein Liebchen als Waldteufel zu überraschen.

Selig wer fühlen kann
Was sei: Gott sein! Mann!

Seine Theogonie vom „Aufkeimen des Begehrungsschwalls", in dem „sich Hass und Lieb gebar":

Und die Elemente sich erschlossen
Mit Hunger ineinander ergossen,
Alldurchdringend, alldurchdrungen —
Und das All nun ein Ganzes war,
Und das Ganze klang
In lebend wirkendem Ebengesang,
Sich thäte Kraft in Kraft verzehren,
Sich thäte Kraft in Kraft vermehren
Und auf und ab sich rollend ging
Das all und ein' und ewig' Ding,
Immer verändert, immer beständig —

finden wir abgeklärt wieder in dem „in Lebensfluthen, in Thatensturm auf und ab wallenden, hin und her webenden" Erdgeiste; denn die Gottheit, deren lebendiges Kleid dieser wirkt, ist auch wieder nur die Natur. Und so dürfen wir diesen orgiastischen Naturdienst des Waldteufels als ein exoterisches Vorspiel des infernalen Naturdienstes der Walpurgisnacht betrachten: Faust ist hier in einen unternatürlichen Lebenskreis eingetreten, in dem „die Lust an sich selbst" durchaus dämonisch, d. i. phantastisch, der natürlichen Leibhaftigkeit entzogen erscheint. In dieser Sphäre mischen sich die Motive: der Phantasmagorie ist jeder Uebergang möglich, ja, nach der Regel des polarischen Contakts der Extreme, der jäheste der nächste. Deshalb erscheint unserem Helden hier das Phantom Gretchens als sein böses Gewissen. Er hat seine Partnerin, der „mitten im Gesang" eine Partikel jenes aparten Elements, das sich Mephistopheles „vorbehalten", als „rothes Mäuschen aus dem Munde sprang", fahren lassen und sieht nun

Ein blasses schönes Kind allein und ferne stehen.
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschlossnen Füssen zu gehen.

Ich muss bekennen, dass mir däucht,
Dass sie dem guten Gretchen gleicht.

Mephistopheles, im Scheinbestreben, Fausts Phantasie aus der Wirklichkeit in die Fabelwelt abzulenken, erwidert:

Lass das nur stehn! dabei wird's Niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen ist nicht gut;
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt —
Von der Meduse hast du doch gehört?

Fausts Imagination aber verfolgt, wie Mephistopheles wohl weiss, ihren Weg:

Fürwahr, es sind die Augen einer Todten,
Die eine liebende Hand nicht schloss:
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süsse Leib, den ich genoss.

Man beachte, wie ihn selbst hier, mitten in der Gewissensregung, die entzündete Begierde, der Lustteufel festhält:

Welch eine Wonne! welch ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muss diesen schönen Hals
Ein einzig rothes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!

Das von Perseus abgeschlagene Medusenhaupt soll scheinbar den Aufschrei des Gewissens ersticken, in Wahrheit verhöhnt es Fausts eigene jämmerliche Figur im Kampf mit dem Drachen. Denn auch hier ist die Aktion des Bösen durchaus zweideutig und zweischneidig. Sie wird nur richtig verstanden, wenn man den occasionellen Impuls mit der Endabsicht combinirt: der nächste Zweck, der sich in den Worten des Mephistopheles kundgibt:

Das ist die Zauberei, du leicht verführter Thor!
Denn Jedem kommt sie wie sein Liebchen vor —

wird durch die Endabsicht der Verschärfung der Gewissensnoth unseres Helden sofort hintertrieben, contrecarrirt:

Ganz recht, ich seh es ebenfalls;
Sie kann das Haupt auch unter'm Arme tragen —

denn damit stösst er ja gerade dem Sünder die Nase auf seine Schuld, wohl wissend, dass dieser unmöglich „sein Liebchen“ mit der Meduse verwechseln kann. Dann kehrt er wieder zum nächsten Ziel, Faust von Taumel zu Taumel zu schleppen, zurück:

Nur immer diese Lust zum Wahn!
Komm doch das Hügelchen heran!

Und zwar nicht, wie nach der verfehlten späteren Redaktion, zum Dilettantentheater des „Walpurgisnachtstraums“, sondern, nach dem Entwurfe der Paralipomena, in consequenter Verbindung des Idols mit einer wirklichen „Hochgerichtserscheinung“, zu einem der gesteigerten Handlung entsprechenden schauerlichen Bluttheater.

Das Scenarium sagt uns: „Gedräng. Sie ersteigen einen Baum. Reden des Volks. Auf glühendem Boden. Nackt das Idol. Die Hände auf dem Rücken.“ Dann folgt der Gesang:

Wo fliesset heisses Menschenblut:
Der Dunst ist allem Zauber gut.
Die grau und schwarze Brüderschaft,
Sie schöpft zu neuen Werken Kraft.
Was deut't auf Blut, ist uns genehm,
Was Blut vergiesst, ist uns bequem.
Um Gluth und Blut umkreist den Reihn,
In Gluth soll Blut vergossen sein!

Bei der ersten Erscheinung des Idols hatte Faust aufgeseufzt: „Welch eine Wonne! welch ein Leiden“! Dieses Leiden erfährt nun seine infernalische Meta-

stase: mit dem Wolluststachel*) gattet sich der Blutdurst:

Die Dirne winkt, es ist schon gut;
Der Säufer trinkt, es deut't auf Blut.
Der Blick, der Trank, er feuert an:
Der Dolch ist blank, es ist gethan.
Ein Blutquell rieselt nie allein,
Es laufen andre Bächlein drein;
Sie wälzen sich von Ort zu Ort,
Es reisst der Strom die Ströme fort.

Die Vergiessung des Blutes hat, wie die Geschichte der Opfer lehrt und bereits oben bemerkt worden, wegen des planetarischen Verbandes der Blutseelen, gleich der des Samens, eine solidarische Wirkung. In diesem Sinne ist auch der „Geisterchor“ (zur Radziwill'schen Faustcomposition) zu verstehen:

Blut ist ein ganz besondrer Saft,
Wirkend im Innern Kraft aus Kraft.
Reisst ihn die Wunde rasch nach aussen,
Draussen wird er wilder hausen;
Blut ist ein ganz besondrer Saft.

Es ist diess die esoterische Auskunft der Geister auf Fausts Verschreibung:

Wird er schreiben?
Er wird schreiben.
Er wird nicht schreiben;
Er wird schreiben!

---

*) Diesen intimen Connex des Stachels der Wollust mit dem Stachel der Mordlust lehrt schon Lucrez, de rerum natura Lib. IV. v. 1078 fg. Merkwürdigerweise tritt diese Versetzung zuweilen, in Fällen der Nymphomanie, sogar in der passiven Form, als Begierde zerfleischt zu werden, auf. Im Sommer 1891 liess sich eine solche Geisteskranke, nachdem sie sich entkleidet hatte, nächtlicher Weile in den Eisbärenzwinger des zoologischen Gartens hinab und starb, ihre Begierde nach bestialischer Zerfleischung stillend, eines qualvollen Todes. Zuvor hatte sie vergeblich versucht, zu den Löwen zu gelangen. Die „Jetztzeit“ aber sah eine Närrin „wie andre mehr.“ Vergl. Dr. J. B. Friedreich. Allgem. Diagnostik der psych. Krankheiten. 2. Auflage. Würzburg 1832 S. 251.

Der Dichter berührt also hier in Wahrheit die tiefsten Mysterien des Lebens.

Das Scenarium sagt uns weiter: „Der Kopf fällt ab. Das Blut springt und löscht das Feuer.“

Der Opfernde bringt zu seinem Segen, wie der Mörder zu seiner Qual, die Lebenskräfte (die Blutseele) des Opfers über sich. Hier wird ein Blutgericht vorgestellt; zu wessen Segen und Fluch bleibt im Dunkel: „Nacht. Rauschen. Geschwätz von Kielkröpfen.“ Die Wechselbälge (Teufelskinder) plaudern die unheimliche Verworrenheit der Aktion und deren Folgen in gleich dunkelverworrenen Lauten aus. „Dadurch Faust erfährt“ — nicht nur das Schicksal Gretchens, sondern zugleich seine eigene Verdammniss, eben wegen des solidarischen Verbandes der Blutseelen. Für Gretchen ist das Gericht expiatorisch, für ihn condemnatorisch: dasselbe Blut, welches „das Feuer löscht“, bringt „Nacht“ über ihn.

Wir sehen also, wie sich in dieser Region bereits die Räthsel lösen und knüpfen, wonach er gefragt hat.

Diese „Hochgerichtserscheinung“, nicht das heterogene Liebhabertheater, bildet das richtige „Intermezzo.“ Und nun heisst es: „Nach dem Intermezzo: Einsamkeit, Oede, Trompetenstösse. Blitze, Donner von oben. Feuersäulen. Rauchqualm. Fels, der daraus hervorragt. Ist der Satan. Grosses Volk umher. Versäumniss. Mittel durchzudringen. Schaden. Geschrei. Lied. Sie stehen im nächsten Kreise. Man kann's vor Hitze kaum aushalten. Wer zunächst im Kreise steht. Satans Rede. Präsentation. Beleihungen. Mitternacht. Versinken der Erscheinung. Vulkan. Unordentliches Auseinander-Strömen, -Brechen und -Stürmen.“

In der That ein reiches Programm! Nur Weniges davon ist zur Ausführung gelangt; aber es genügt, unsere Auffassung von der ursprünglichen, echten und rechten Conception der Dichtung vollkommen zu bestätigen.

Dem partikularen Vorgange in der relativ „tieferen Region", der unseren Helden in schauerliche „Einsamkeit" und „Oede" versetzt hat, folgt die Centralaktion auf dem „Gipfel des Brockens", der infernalischen Parodie des Hochgerichts die Teufelsparodie des Weltgerichts. Bei dieser Centralaktion stehen Faust und Mephistopheles „im nächsten Kreise." Die Frage: „Wer zunächst im Kreise steht?" ist für die ganze Handlung von Bedeutung: wir müssen erfahren, wem das Fest *pro tempore* gilt. Unser Held kann hier, wie sich von selbst versteht, kein müssiger, indifferenter Zuschauer sein sollen; nein, er steht vorn an als neuester, interessirtester und interessantester Initiand und Confirmand, der bei der Ausführung der Scene den Haupt- und Schlusseffekt der „einzelnen Audienzen" abzugeben hatte. Vor dieser schwierigen Aufgabe machte der Dichter Halt.

Die Scene steht, dem poetischen Stil nach, auf dem nämlichen Boden wie „Satyros" und „Hanswursts Hochzeit" und gehört gewiss zu den ältesten Bestandtheilen unserer Dichtung. Satan tritt hier, im Unterschiede von Mephistopheles, als Oberster des Hexensabbaths in Person auf, was keineswegs unvereinbar damit ist, dass Mephistopheles sich in der unteren Region als Herr des Hauses kundgegeben hat. Ich verweise auf das über diese relative, temporäre und locale Theilung der Funktionen des Bösen oben Gesagte. Dort operirte Mephistopheles für sich allein, hier cooperirt er mit dem Satan.

Zur richtigen Würdigung der Scene ist allerdings wiederholt daran zu erinnern, dass der Dichter — ganz abgesehen von der späteren Lebensperiode, in der ihm, wie diess z. B. seine Aeusserung über Lavater (Ital. Reise, aus Albano 5. Oct. 1787) verräth, alle „Dämonologie" geradezu verhasst geworden war, in keinem Stadium seiner Geistesentwicklung das Problem des Bösen seinem vollen Umfange nach ernsthaft genug erfasst hat. Das intuitiv zutreffend gewonnene Bild der Handlung wird uns deshalb nur von Einer Seite, der cynischen vorgeführt; aber gleichwohl mit deutlicher Beziehung auf den geistigen Grund: denn „das ewige Leben der tiefsten Natur", das Satan hier offenbart, ist eben die auf die Aufstörung und Entzündung der Lebenswurzel (des Abgrundes) gerichtete Begierde, worin ja gerade das Faustische Gelüsten von Anfang bestanden hat. Denn Fausts Magie war ja wesentlich von dem Bestreben eingegeben, die „am lichten Tag" geheimnissvolle Natur ihres „Schleiers zu berauben"; und wohin, d. h. zu welcher Naturoffenbarung ihn dieser sein Frevelsinn geführt hat, diess zeigt sich eben hier am Ausgange seines „Bündnisses" und seiner „Weltfahrt" in tieftragischem Wiederschein. Hierauf also muss die Aufmerksamkeit concentrirt werden, wenn dieser Satanskultus nicht als blosser Dienst der Unzucht und des Unflaths erscheinen soll. Er ist vielmehr das teuflische Widerspiel jenes Geheimkultus der zeugenden und erhaltenden Lebensmächte, wie er in den Eleusinien und Dionysien begangen wurde und in den sakramentalen Handlungen des Christenthums seine höchste Bedeutung erreicht. Denn auf der Erregbarkeit jenes Abgrundes, als der Wurzel des Lebens, beruht der Prozess des Guten wie des Bösen.

Danach ist die Thronrede Satans als eine Offenbarung des Finsterreichs in dem Missbrauche der Zeugungs- und Reproduktionsorgane vollkommen verständlich. Faust erfährt hier auf sein Begehren:

Dass ich erkenne was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau alle Wirkenskraft und Samen —

des Räthsels Lösung in scheinbar absurdester, in Wahrheit folgerichtigster Weise.

Aufs Angesicht nieder!
Verehret den Herrn!
Er lehret die Völker
Und lehret sie gern.
Vernehmet die Worte:
Er zeigt Euch die Spur
Des ewigen Lebens
Der tiefsten Natur!

Was euch die Schöpfung Gottes neidisch verbirgt, den Kern des Lebens, deckt euch sein Widersacher auf, und zwar „gern", mit Vergnügen; denn der Verderb der Natur ist sein Lebenselement.

Die Scheidung in die Geschlechtsdifferenz, als Herauskehrung des Thiers im Menschen, bildet den Ausgang dieser Offenbarung:

Die Böcke zur Rechten!
Die Ziegen zur Linken!
Die Ziegen, sie riechen,
Die Böcke, sie stinken.
Und wenn auch die Böcke
Noch stinkiger wären,
So kann doch die Ziege
Des Bocks nicht entbehren.

Zu der männlichen Hälfte seines „grossen Volks" gewendet, verkündigt Satan:

Euch gibt es zwei Dinge
So herrlich und gross
Das glänzende Gold
Und das ....
Das eine verschaffet,

Das Andre verschlingt;
Drum glücklich, wer beide
Zusammen erringt.

Wollust und Habgier werden hier in Verbindung gebracht, weil beide nicht allein auf das Ansichreissen des Lebensgenusses gerichtet sind, sondern auch im Verhältnisse von Zweck und Mittel stehen, wie schon im Eingangsmonolog der Mangel an „Gut und Geld" als Motiv zur Magie auftaucht, und Gretchen klagt:

Nach Golde drängt,
Am Golde hängt
Doch Alles. Ach wir Armen!*)

Zum deutlichen Vernehmen der satanischen Offenbarung ist das Nahestehen bei deren Quell erfordert: man muss schon „eingeteufelt" sein, wie unser Held; daher „eine Stimme":

Was sagte der Herr denn?
Entfernt von dem Orte
Vernahm ich nicht deutlich
Die köstlichen Worte;
Mir bleibet noch dunkel
Die herrliche Spur,
Nicht seh' ich das Leben
Der tiefen Natur.

Und den Weibern offenbart dieser Herr:

Für euch sind zwei Dinge
Von köstlichem Glanz:
Das leuchtende Gold
Und der ....
Drum wisst euch, ihr Weiber,
Am Gold zu ergetzen
Und mehr als das Gold noch
Die .... zu schätzen.

Darauf der Chor:

*) Das Gold wird auch, als Lebensader, mit dem Blute identificirt: beide stehen in der Sage, wie u. a. Dr. Paulus Cassel, Symbolik des Blutes, Seite 78 ff. nachgewiesen, häufig für einander.

Aufs Angesicht nieder
Am heiligen Ort!
O glücklich, wer nah steht
Und höret das Wort!

Denn das Glück liegt in der Intimität des Verkehrs. Glücklich, wer jede Scham hinter sich hat! Obwohl die Schamhaftigkeit eine Tugend des bereits gefallenen Menschen ist — „ohne ein Schlachtopfer der Unschuld“, sagt der Magus im Norden, „bleibt das Kleinod und Heiligthum der Keuschheit unbekannt und der Eingang der himmlischen Tugend undurchdringlich“ — so steht doch dieses Sich-fern-halten von der Reflexion auf die geschlechtliche Zeugung hier, vor Satans Thronstätte, nicht in Frage; sondern nur ein niedrigerer Grad positiver Schamlosigkeit, die, noch unerfahren, den höheren Teufelsweihen erst entgegengeht. Daher „eine Stimme“:

Ich stehe von ferne
Und spitze die Ohren;
Doch hab' ich schon manches
Der Worte verloren.
Wer sagt mir es deutlich,
Wer zeigt mir die Spur
Des ewigen Lebens
Der tiefsten Natur?

Diess wiederholte Verlangen der Asseclen des Satans nach grösserer Deutlichkeit der Offenbarung ist durchaus bedeutsam; denn das satanische Gelüsten ist von Anfang auf ein sich mit dem Abgrund (der Natur) Vertrautmachen gerichtet.

Auch die „Mägdlein“ sind nur im Fall der Unerfahrenheit, sie stehen, obwohl schon durchaus verderbt, zwischen beiden Geschlechtern noch in der Mitte, in magischer Indifferenz; sind es doch Hexen wie die Weiber, „alle auf Besmen geritten kommend.“ Die Thränen, die „ein junges Mädchen“ hier vergiesst, sind nicht die Thränen der beleidigten Unschuld;

diese wären, wie ihr Mephistopheles bemerklich macht, „hier nicht am Platz.“ Es sind Thränen der dummen Unerfahrenheit, die sich von der Mitfreude an der Thronhandlung ausgeschlossen fühlt:

„Ach nein“! sagt sie, das „Gedräng“ genirt mich nicht, aber

— Der Herr dort spricht so gar curios
Von Gold ... .
Und Alles freut sich, wie es scheint;
Doch das verstehn wohl nur die Grossen?

wogegen Mephistopheles sie zum praktischen Verständnisse ermuntert:

Mein liebes Kind, nur nicht geweint!
Denn willst du wissen, was der Teufel meint,
So ....

Er lädt sie also unverhüllt zum niederträchtigsten Contakt mit dem Bösen ein, wogegen die Ermahnung Satans fast abfällt:

Ihr Mägdlein, ihr stehet
Hier grad' in der Mitten:
Ich seh, ihr kommt Alle
Auf Bes'men geritten:

das heisst, ihr seit reif für meine Offenbarungen:

Seid reinlich bei Tage
Und ....
So habt ihrs auf Erden
Am weitsten gebracht.

Es folgen „einzelne Audienzen.“ Die Anrede des „Ceremonienmeisters“ ist, als allzu schmutzig, nur in Gedankenstrichen zu lesen. Die Niedertracht wird als hündische Devotion — höchst empörend für den modernen Geschmack — in Rede und Handlung eines „Demokraten von Haus aus“ dargestellt: er küsst dem Tyrannen „voll Dankbarkeit die Klauen.“ Das „Ritual“ erfordert aber nach der Erinnerung des Ceremonienmeisters noch mehr. Der richtige Lehns-

mann des Teufels muss sich durch sein ungeheucheltes Wohlgefallen an der auf den Cultus der Organe der thierischen Funktionen oder des sogenannten Bauchlebens gerichteten Niedertracht bezeugen. Diess geschieht und er wird „mit Millionen Seelen“ beliehen.

„Mit dieser cynischen Kussceremonie steht Goethe ganz auf dem Boden der Tradition“, bemerkt von Loeper. Ja freilich, aber er steht damit zugleich auf dem Boden seines Themas, seiner ursprünglichen Conception. Mit der Berufung auf die Ansicht Jac. Grimms, wonach „das ganze Hexenwesen mit den Opfern und der Geisterwelt der alten Deutschen zusammenhängt“, mit der Bemerkung: „Alle diese Wahnvorstellungen sind zu erklären als dunkle Erinnerungen an den alten heidnischen Cultus der Deutschen, welche unter dem wachsenden Einflusse des Christenthums immermehr die Farbe des Bösen und Bestialischen annahmen“ — ist in Wahrheit nichts erklärt. Einmal ist das Hexenwesen keineswegs lediglich aus dunklen Erinnerungen an den heidnischen Cultus der Deutschen oder aus dessen Entstellungen zu erklären; denn, obwohl es keinem Zweifel unterliegt, dass, wie schon Plinius bezeugt, die alten nordischen Völker nicht weniger enthusiastisch als die Perser dem Zauberwesen ergeben waren, so ist doch gerade die hier in Frage stehende Dämonologie, insbesondere die Satansvorstellung sicherlich zuerst vom Orient aus in den christlichen Ideenkreis übernommen. Sodann aber, und diess ist die Hauptsache, fragen wir nicht, woher ursprünglich diese „Wahnvorstellungen“ gekommen sind, sondern wie sie gerade in Goethes Faust gekommen sind, und was sie sowohl an und für sich als ganz besonders hier, in dieser eigenthümlichen Dichtung

zu bedeuten haben. Da ist es denn völlig nichtssagend, wenn wir belehrt werden, der Dichter stehe hier „ganz auf dem Boden der Tradition"; wir wollen ja gerade erfahren, weshalb er sich auf diesen unsauberen Boden gestellt hat, in einem Werke gestellt hat, das, nach der Versicherung seiner Interpreten, einerseits die „rohe Faustfabel" in souverainer Weise bei Seite setzt, andererseits, von den sublimsten Intentionen beseelt, die *Divina commedia* der deutschen vertritt!

Das besondere Vorbild unserer Scene stammt ohne Zweifel aus der Geschichte jener grausamen Waldenserverfolgung: es ist der, nach dem Stifter Pierre de Vaux, Vauderie genannte Teufelscult, dessen Erfindung 1459 in Arras (Artois) gemacht wurde und vorüber Enguerrard de Monstrelets Chronik, mitgetheilt in Haubers Bibl. magica, berichtet. Die unfläthige Ceremonie schliesst dort mit einer allgemeinen Geschlechtsvermischung. Mit der Verfolgungswuth fanatischer Kleriker mischten sich Rachsucht und Habgier weltlicher Uebelthäter, und den auf einsame Bergeshöhen Flüchtenden setzten sich scheussliche Phantasiebilder auf den Nacken, die, wie durch Ansteckung verbreitet, Richter und Laien ja die Opfer selbst ergriffen. Das Alles aber waren Symptome eines specifischen geistigen Verderbs, eines in bestimmter Sphäre mächtig gewordenen bösen Princips.

Betrachten wir diese Paralipomena im Zusammenhange mit der Faustidee, so ist schwer zu verkennen, dass sie ihr nicht willkürlich und äusserlich angehängt sind, wie das Intermezzo des Walpurgisnachtstraums, sondern wesentliche Theile der Handlung bilden. Die ganze grauenhafte Geschichte der Hexenprozesse — deren Ursprung in das Alterthum zurück-

führt: schon Demosthenes z. B. erwähnt der Verbrennung der lemnischen Zauberin Theoris in Athen — erschöpft ihre Bedeutung keineswegs in einer Verirrung des Intellekts, insonderheit der religiösen Erkenntniss; sie stellt vielmehr einen Krankheitsprozess dar, dessen Wurzeln sich mit unserem Thema aufs innigste berühren. Es ist kein Zufall, dass die Faustsage gerade in die Periode des Uebergangs des Mittelalters zur neueren Zeit fällt. Das Grundthema der Geschichte der Menschheit: das Sichemporringen des menschlichen Geistes aus den Banden der Natur oder vielmehr der in der Natur wirksamen Mächte, war gerade damals in den Aspekt der Conjunktion der Magie mit der Wissenschaft getreten. Der Kampf zwischen beiden, in dem die Magie nur sehr allmälich unterlag, entbrannte am heftigsten im ausgehenden Mittelalter und setzte sich die nächstfolgenden Jahrhunderte hindurch fort. Die in diese fallende Blüthezeit der Hexenprozesse zeigt, welche Zähigkeit der magischen Einbildung gerade mit der wachsenden Einsicht in die natürlichen Vorgänge sich verband. Der Solidarität von Geist und Natur waren sich Paracelsus und seines Gleichen, wohl auch sein Zeitgenosse Dr. Faust, besser bewusst, als die modernen Aufklärer; aber die Lebensfrage der Menschheit bestand damals wie jetzt in der Auffindung des richtigen Verhältnisses beider. Der Wahnglaube jener „finsteren Zeiten“ schweift nach der einen Seite kaum weiter aus als der moderne Unglaube nach der anderen, und wenn Mephistopheles (im zweiten Theil) sagt:

> Natur sei, wie sie sei,
> S'ist Ehrenpunkt, der Teufel war dabei —

so bleibt hieran soviel wahr, dass ohne das Aufkommen des Bösen in der ursprünglich guten Schöpfung der

dermalige Zustand dieser „Natur“ nicht erklärlich wäre: denn sie erweist sich eben in ihrer Normalität dem tieferen Blick als eine Corrections- und Schutzanstalt wider das Böse, eine Erkenntniss, die unser Dichter, wie schon erwähnt, in seinen neuplatonischen Jugendphantasieen von einer infolge des Falls Lucifers nothwendig gewordenen zweiten Schöpfung, einem göttlichen Restaurationsakte, aus Arnolds Kirchen- und Ketzergeschichte als „Religion“ davongetragen hatte.

Die dämonische Region, in die Faust einzuführen war, gehört der Nachtseite der Natur, d. h. der sich selbst verzehrenden Feuerwurzel des Lebens an, jener gesetzwidrigen „Bejahung des Willens zum Leben“, die ihr Symbol in dem nie sterbenden Wurm oder in der sich in den Schwanz beissenden Schlange hat. Und zwar ist es, nach der auch diesen ausgelassenen Bruchstücken zu Grunde liegenden Vorstellung, gerade die sich zum Zweck setzende animalische Geschlechtsdifferenz, mit deren Entwicklung, als der Entzündung der Natur, die des Giftes und des Todes zusammenfällt.*) Die Auf- und Einnahme des materiell sinnlichen Genusses, dessen Repräsentanten Wollust und Habgier sind, in das Herz des Menschen *(d'y mettre son ame)* wirkt deshalb herztödtend, blut- und herzsaugend. Zum sinnlichen Genuss, speciell zur Unzucht — sie ist die „mehr als das Gold noch“ zu schätzende Hauptsache — stachelt Mephistopheles, stachelt der Satan also um deswillen auf, weil sie die eigentliche Handhabe des Bösen zur Seelenverderbniss bildet. Als ächtes Teufelswerk zieht sie das in der materiellen Natur enthaltene Gift aus. Im ersten

*) Vergl. Baaders Werke Bd. II, S. 315.

Menschen nämlich „fasste sich die Selbstsucht in der äusseren astralisch-irdischen Matrix“ (Jac. Böhme), worauf erst die geschlechtliche Scheidung eintrat. Diese anomale Fassung wird im Missbrauche des natürlichen Triebes als normal confirmirt und damit dem Bösen, das ja selbst nicht Natur annehmen kann, freier Eingang zu ihrer Dissolution und Zerstörung verschafft. Hierüber bemerkt Baader: „Nach jenem und durch jenen schrecklichen Contakt des Himmels und der Hölle (des Lichtes und der Finsternisse), welcher den Anfang dieser äusseren Creation machte, ward die äussere Natur als Veste zwischen beiden, und sie gleichsam isolirend, gesetzt, und nur in dem Menschen blieb diese Veste offen. Gerade in der Erregung des Gattungstriebs wird diese Oeffnung am offensten, und Himmel, Erde und Hölle ringen hier um das Primat der Bildung; aber letzterer erwacht hierbei die alte Lust, das Himmlische prostituirend sich zu subjiciren, jene Wollust des Verderbens, welche um so grösser, je edler, himmlischer das zu Verderbende ist. Durch Schuld des Menschen und in ihm vermag nun diese Lust sich zu äussern, und der göttliche Same kann noch in unreinere Regionen verschüttet werden als bei Onan. Hier ist der Schlüssel zu jenen geheimen Orgien und zu dem Unzuchtsgeist *(esprit)*, welcher Tieferes und Höheres im Sinne hat als das Menschenthier, das sich hiezu missbrauchen lässt.“*)

Mit diesen Lichtblicken in das *mysterium iniquitatis* versteht man, wie die Offenbarung des Satans eine Offenbarung „des ewigen Lebens der tiefsten Natur“ sein kann. Man erkennt so zugleich, wie

*) Baader, Werke XV S. 353 fg.

diese Offenbarung auf dem „Gipfel des Brockens" der Fausthandlung dient; denn sie berührt sich eben mit der durch Magie erstrebten Aufdeckung des Kerns der Natur, jener „Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt", des magischen Aufstörens und Ansichreissens der „Wirkens- und Samenkraft" der Dinge. Dieses sein von Anfang gestecktes Ziel hat unser Held auf seinem Wege verfehlt und musste es verfehlen: denn es ist das *secretum semper tegendum*, das ewig verborgen zu haltende Geheimniss der Schöpfung. Erreicht dagegen hat er durch seinen Handel mit Mephistopheles und durch seinen mit diesem Handel im Zusammenhang stehenden schnödesten Missbrauch des edelsten Gefühls, das, was ihm Mephistopheles versprochen, die Einweihung in das Finsterreich des Bösen.

Es leuchtet ein, dass und weshalb der Dichter bei dem Versuche der Ausführung seiner Faustidee in dieser Richtung, ungeachtet der seherhaften Intuition seines Genius, auf unüberwindliche, nicht nur objektive, sondern auch subjektive Schwierigkeiten stossen und die Hand davon zurückziehen musste. Wir können, mit Baader, im Verhalten des Menschen zur Natur eine religiöse, eine naturservile und eine egoïstische Epoche unterscheiden, und von Goethes Leben sagen, dass es in die letzte gefallen sei, in der, als der hoffärtigen, der Mensch über Gott und Natur Herr geworden zu sein wähnt. „Trotz seines plastisch antiken Natursinns, ja seiner Gebundenheit an die Natur", bemerkt Baader, „vermochte Goethe, in diese egoïstische, sich nur selber überall bespiegelnde Epoche eintretend,*) der Natur nicht Meister zu wer-

*) Diess hat auch Turgenjew in seinem Aufsatze „Ueber Goethes Faust" erkannt: „Faust ist ein Egoïst und

den“, d. h. gerade wegen dieser seiner Gebundenheit an die Natur blieb er zeitlebens ausser Stand, die intuitiv erfassten ethischen Tiefen seiner poetischen Jugendprobleme zu erschöpfen und diese danach vollkommlich auszugestalten. So sind Faust und Wilhelm Meister Fragmente geblieben, und dieses Unvermögen musste besonders schwer seine den Conflikt des Geistes mit der Natur spiegelnde Faustidee treffen.

Trotz alledem ist nunmehr durch unsere Erläuterung der bis jetzt betrachteten, der ursprünglichen Conception angehörigen Bestandtheile der Tragödie der Nachweis erbracht, nicht nur dass diese Conception in Wahrheit den tiefsinnigen Kern der Faustsage*) in genialer Intuition erfasst hatte, sondern auch dass es dem Dichter immerhin gelungen ist, diesen Kern wenigstens so weit herauszuarbeiten, dass wir im Stande sind, das Grundmotiv: die vermessene Intimation der Natur, von Anfang bis zu Ende durch alle Abschweifungen und Abschwächungen hindurch festzuhalten. Dieses wichtige, den ästhetischen Genuss der Dichtung allererst ermög-

kümmert sich lediglich um sich selbst“ ... „Die dichterische Fähigkeit der Empfänglichkeit und Reproduction, welche in Goethes Seele immer so kräftig war, stand ihm schliesslich höher als selbst der Inhalt, als selbst das Leben: er bildete sich ein, auf der Höhe der Anschauung zu stehen, während er auf alles Irdische (?) von der Höhe seines kalten, veralteten Egoïsmus herabsah.“ A. a. O. S. 20. 29. Mit diesem übrigens keineswegs „veralteten“ Egoïsmus ist seitdem der Naturservilismus in Kartell getreten.

*) Deutlich genug ist dieser Kern auch im „Volksbuch“ bezeichnet, in der mit Fausts Blut geschriebenen Vertragsurkunde, wo Faust als Motiv der Verschreibung angibt: „Nachdem ich mir vorgenommen, die Elemente zu erforschen, aus den Gaben aber, die mir von oben herab bescheert und gnädig mitgetheilt worden, solche Geschicklichkeit in meinem Kopf nicht befinde“ etc.

lichende Ergebniss wird durch die nun noch folgenden, von Düntzer als die „Auflösung" des Dramas bezeichneten Schlussscenen, sowie durch die bis jetzt nicht betrachteten, nur mittelbar mit dessen Idee zusammenhangenden Nebenscenen vollkommen bestätigt.

7.

Die Schlussscenen.

Die nächstfolgende Prosascene „Trüber Tag. Feld“ gehört nach Form und Inhalt ganz zur alten Dichtung. Es war kein Beweis für den kritischen Scharfblick der modernen Ausleger, dass sie auf ein vages Zeugniss Riemers aus dem Jahre 1803, ja aus inneren Gründen die Entstehung dieser Seene in eine spätere Zeit versetzten. Weisse glaubte sogar „in dem prosaïschen Stil den Ton jener Periode zu erkennen, welche Egmont, Iphigenie, Tasso ihre gegenwärtige Gestalt gab“! Es hätte wahrlich nicht erst der Auffindung einer Abschrift des alten Faustmanuscripts bedürfen sollen, solche Annahmen auszuschliessen. Form und Inhalt zeugen gleich stark für die dem geläuterten und ernüchterten Dichter gänzlich unähnliche Jugendarbeit. Aber sie zeugen zugleich für die ursprüngliche Conception und für die Leichtfertigkeit, mit der diese, im Fragment von 1790 weggelassene alte Scene trotz des neuen Plans fast unverändert aufgenommen wurde.

Zunächst erscheint Mephistopheles materiell hier noch, der Sage gemäss, nur als Zwischenagent jenes Teufels, welcher selbst dem Faust nicht in Person

zu Diensten steht, aber dafür sorgt, dass diesem ein Stellvertreter zur Seite bleibt. Die Einführung des persönlichen Teufels war dem Dichter ursprünglich anstössig, die Fratze des Puppenspiels passte nicht in sein ernstes Gedicht; der Erdgeist, als Absender des höllischen Geistes, blieb aber stets nur ein Nothbehelf. Später, durch die Consequenz der Handlung gezwungen, führte Goethe den Satan doch ein; zuletzt verfiel er auf die Auskunft des Prologs. Aber einerlei ob Sendbote des Erdgeistes, ob Geist der Verneinung, ob Satan oder Schalksteufel, der Charakter ist beibehalten, und nur die Herkunft im Dunkel gelassen. Denn hierin bestand ja die Verlegenheit: der Teufel in seiner vulgären Leibhaftigkeit war zu fratzenhaft, zu schlecht für diese Vaterschaft; der wahre Teufel, als Princip des Bösen, zu gut. So kann man jenes Fragment verstehen:

Mich darf Niemand aufs Gewissen fragen;
Ich schäme mich meines Geschlechts.
Sie meinen, wenn sie Teufel sagen,
So sagen sie was Rechts.

Denn obwohl der Gedanke hereinspielt, dass im Grunde alle menschliche Teufelei nichts Rechtes sei, so ist doch die tiefere Auffassung, dass der wahre Teufel — der nur in phantastischem Einzelbild auf dem „Gipfel des Brockens“, wo ja alles erlaubt ist, erscheint, dass der wahre Teufel, sofern er als wirklich vorgestellt werden soll, ganz gewiss als etwas Rechtes vorgestellt werden muss. Den Faden durch das Begriffslabyrinth von der Herkunft des Bösen selbst aber hatte der Dichter schon, als er zuerst an seine Arbeit ging, nicht fest in der Hand, und bald liess er ihn gänzlich fallen. Daher seine Unsicherheit, daher die weit klaffende Lücke des „Fragments.“

Aber was lag daran, wenn nur Mephistopheles seiner Rolle treu blieb? Und hier, in der alten Prosascene wird uns der Einblick in diese der Sage entsprechende Rolle noch aufs Naivste gewährt: es ist der Sendling der Hölle, der teuflische Verführer, der Leib und Seele verdirbt. Dass mit dieser wesentlich ethischen Rolle nicht allein die Herleitung des Mephistopheles aus einer blossen Naturmacht, als welche sich der Erdgeist eingeführt hat, sondern auch schon die blosse Abordnung des „verrätherischen nichtswürdigen Geistes, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt“, von dem „unendlichen grossen herrlichen Geiste“ unverträglich ist, konnte der Dichter in seinen reifen Tagen ja nicht übersehen; aber ihm fehlte, nach wie vor, der Natur und Geist verbindende Faden. Er wusste nichts Besseres an die Stelle zu setzen und liess deshalb die Jugendarbeit stehen.

Das nämliche Halbdunkel drückt auch die Darstellung der Gewissensreaktion unseres Helden. Denn, war es in Wahrheit der Allgeist, der ihn an diesen Schandgesellen „geschmiedet“, so trifft die Verantwortung jenen, und Fausts Wuth müsste sich an ihm auslassen, statt an dem Mephistopheles. Dem hierauf reflektirenden Dichter bot sich das schwache Auskunftsmittel, den Erdgeist in eine nur äusserliche Verbindung mit Mephistopheles zu setzen, wie wir diess in der Scene „Wald und Höhle“ gesehen, wo Mephistopheles gleichsam nur als ein seine Sendung missbrauchender „Gefährte“ beigegeben erscheint. Von einer solchen Vertuschung ist unsere Scene aber noch gänzlich frei und ebenso fehlt hier die ihr correspondirende Selbstanklage Fausts. Er ist nur über den schlimmen Ausgang seiner Verbindung mit dem Bösen in Verzweiflung und verlangt von ihm die

„Rettung“ Gretchens. Das liegt ganz auf dem Wege unserer Handlung, bildet ihr psychologisches Facit. So, wie dieser Faust hier wüthet und tobt und die magische Hilfe seines höllischen Partners erzwingt, ebenso musste der vom Gewissen geschlagene Faust der Sage sich Luft machen: hier haben wir kein künstliches Echauffement, wie in „Wald und Höhle“, sondern die nothwendige Reaktion des sittlichen Bewusstseins. Für die fehlende Selbstanklage aber sorgt Mephistopheles; denn die Eiseskälte, die dieser ihm entgegensetzt, enthält ja die wahrhafte Moral der Geschichte: Gretchen ist zur Missethäterin geworden durch ihn, den rasenden Helden. Sie ist „im unwiederbringlichen Elend bösen Geistern übergeben“ — hier haben wir zugleich das Motiv ihres Wahnsinns — „und der richtenden gefühllosen Menschheit.“ Das irdische Gericht über sie widerspricht nämlich seinem Schuldgefühl. Ihr Schicksal ist auch kein bloss „partikularer“ Vorfall im Sinne der modernen Ausleger — nein, es enthüllt sich dem Gewissen ihres Verführers und Verderbers als ein Ereigniss von universaler Bedeutung, über welches Faust hier, ganz im Stile des Werther, die Vorsehung anklagt: „Jammer! Jammer! von keiner Menschenseele zu fassen, dass mehr als Ein Geschöpf in die Tiefe dieses Elends sank, dass nicht das erste in seiner windenden Todesnoth genug that für die Schuld aller übrigen vor den Augen des Ewigen.“ Dieser Ewige ist nicht der „Erdgeist“, sondern die „Gottheit.“ „Mir wühlt es Mark und Leben durch, das Elend dieser Einzigen; und du grinsest gelassen über das Schicksal von Tausenden hin.“ Dieses „Du“ ist nicht mehr der „Wurm in Hundsgestalt“, den man „mit Füssen zertritt“, sondern der Geist des Bösen schlechthin. In

einer und derselben Rede durchkreuzen sich heterogene Vorstellungskreise, zum Beweise dafür, dass der Dichter unwillkürlich in den ethischen Tiefgrund seines Werks hinabtaucht: Erdgeist und Pudel sind hier nur noch Staffage. Ganz folgerichtig geht deshalb Mephistopheles auf Fausts Vorwurf ein, indem er, in der Mehrheit redend, dieses „Schicksal" als das gemeinsame Werk des höllischen Reichs nicht für sich allein in Anspruch nimmt: „Groshans! nun bist du wieder am Ende deines Witzes, an dem Fleckchen wo euch Herrn das Köpfchen überschnappt. Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du nicht auswirthschaften kannst. Willst fliegen und der Kopf wird dir schwindlich. Eh! drangen wir uns dir auf oder du uns?" *)

Die hierauf folgende Tirade Fausts: „Fletsche deine gefrässigen Zähne mir nicht so entgegen! mir ekelt's! Grosser, herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt" ? ist in mehrfacher Hinsicht merkwürdig. Es tritt hier ganz naiv wieder der übermüthige „Fordernde" des Eingangsmonologs hervor, jener Faust, dem das Schicksal Grund zur Beschwerde gibt, der sich, selbst im Angesicht des ganzen Erfolgs seines Uebelthuns, noch auf sein „Herz", seine „Seele" beruft — auf die Seele, die er dem Teufel verschrieben! — der dem „grossen herrlichen Geist",

*) So in der Urschrift; abgeschwächt im Text: „Nun sind wir schon wieder an der Grenze unseres Witzes, da, wo euch Menschen der Sinn überschnappt. Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du sie nicht durchführen kannst? Willst fliegen und bist vor'm Schwindel nicht sicher? Drangen wir uns dir auf oder du dich uns?"

wie er ihm bei der Erscheinung getrotzt, so auch hier noch dreist vorwirft: „warum an den Schandgesellen mich schmieden"! Im Urtext heisst es: „warum musstest du — mich schmieden", eine relativ bessere Fassung; denn es ist ein erheblicher Unterschied, ob die Handlung, als einmal erfolgt, in die Vergangenheit gerückt, oder ob sie, wenn auch nur in ihrer Wirkung, als fortdauernd vorgestellt wird. Hat der Erdgeist diese Verbindung auch zu seiner Zeit gestiftet, so kann er immerhin als mit guter Absicht handelnd und der unheilvollen Folge fernstehend gedacht werden; wirkt er aber in dieser Verbindung fort und fort, so wird er selbst zum Unheilstifter, zum Verführer und Teufel, was mit seiner Herrlichkeit nicht viel besser vereinbar erscheint als mit der göttlichen Vorsehung selber. Der schlimme Erfolg ist doch wahrlich nicht ohne Faust erreicht worden und jetzt eben fordert dieser eine „rettende" That von diesem Schandgesellen, der also eine doppelte Aufgabe haben soll. Man sieht: die Idee des Erdgeistes, in dieser Jugendarbeit festgehalten, macht eine deutliche Entwicklung der tragischen Handlung unmöglich: Faust hat sich danach um kein Haar verändert, er ist ganz und gar der Alte, trotz allem was dazwischen liegt. Sollte die Handlung zu ihrem Rechte kommen, so musste das Schuldbewusstsein des Helden hier in den Vordergrund treten. Trotz allem Kraftaufwande im Ausdrucke ist deshalb die aus der fortgeschrittenen Handlung herausfallende Scene matt gegenüber der folgenden, wirklich tragischen Kerkerscene mit dem Refrain: „O wär' ich nie geboren"!

Nicht Mephistopheles sondern Faust sollte mit dem abschneidenden „Endigst du"? einsetzen; denn

er kann hier, wie vor der Verführung Gretchens, dem Verderber nur erwidern: Alles, was du mir vorrückst, weiss ich, aber — „Ich will“! „Rette sie oder weh Dir! den entsetzlichsten Fluch über dich auf Jahrtausende! Rette sie“! Dem Teufel als dem von Gott Verfluchten gegenüber eine stumpfe Waffe, dieser Fluch! So könnte man sagen; allein damit wäre doch das Richtige nicht getroffen; denn in dem hier maasgebenden Vorstellungskreise hat jeder Fluch seine specifische reale Bedeutung. Mephistopheles setzt deshalb auch kein Hohngelächter entgegen, sondern geht nüchternen Tons zur Sache über: „Ich kann die Bande des Kerkers nicht lösen, seine Riegel nicht öffnen. Rette sie! — Wer war's, der sie ins Verderben stürzte? Ich oder du“?

„Faust blickt wild umher.“ Wo das „Ich will“ nicht mehr ausreicht, muss er sich nach dem fehlenden „Ich kann“, dem souverainen Fiat umsehen. Darauf der Hohn des Mephistopheles: „Greifst du nach dem Donner? Wohl, dass er euch elenden Sterblichen nicht gegeben ward! den unschuldig Entgegnenden zu zerschmettern, das ist so Tyrannenart, sich in Verlegenheiten Luft zu machen“, oder nach dem Urtext: „Ist's doch das einzige Kunststück euch in euren Verworrenheiten Luft zu machen, dass ihr den entgegnenden Unschuldigen zerschmettert.“ Den unschuldig Entgegnenden, den entgegnenden Unschuldigen — wer sähe hier nicht, dass die Scene, gleich der Kerkerscene, lediglich umdeswillen in Prosa entworfen worden, weil es dem Dichter vorerst nur darum zu thun gewesen, sie zu Papier zu bringen, während die poetische Ausführung folgen sollte. Nicht nur die äussere Form nämlich, sondern der Inhalt selbst ist noch prosaisch, d. h. der Gedanke

entbehrt noch jener ästhetischen Läuterung und Erhebung, durch welche Form und Inhalt sich zur künstlerischen Einheit vermählen. Es war deshalb eine verkehrte Auskunft der neueren Auslegung, der Dichter habe in dieser Scene ausnahmsweise die Prosa statt der Poesie gewählt, um die höchste dramatische Wirkung zu erzielen: es gebe „Situationen, Empfindungen, Gedanken, welche eine Schilderung und Wiedergabe in poetischer Form nicht vertragen oder doch durch diese Form eine Abschwächung erfahren würden, wo also die Prosaform geboten“ erscheine. Es sei diess dann der Fall, wenn, wie hier, „die gemeine Wirklichkeit mit vernichtender Wirkung in die poetische (geistige) Auffassung störend, ja zerstörend einschneide, so dass im Momente der Katastrophe, welche dieser Einschnitt hervorbringe, eine Wiedererhebung zur geistigen Bedeutsamkeit unmöglich“ scheine.*) Hätte unsere Scene auch wirklich die Bedeutung, die ihr hier beigemessen wird, so könnte doch die „Erhebung“ nicht unmöglich, sie könnte nur schwieriger sein, eine Aufgabe, die bei jeder Erhebung der Prosa zur Poesie dem Dichter gestellt ist und ja auch mit der Kerkerscene gelöst wurde.

Aber wie? hat nicht der moderne Interpret seine Weisheit aus erster Quelle geschöpft? Goethe äussert gegen Schiller (1798): „Einige tragische Scenen sind in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältniss gegen das Andere ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint und die unmittelbare

*) Osw. Marbach a. a. O. S. 135.

Wirkung des ungeheuren Stoffs gedämpft wird.“ Und Schiller antwortet hierauf: „Ihre neuliche Bemerkung, dass die Ausführung einiger tragischer Scenen in Prosa so gewaltsam angreifend ausgefallen, bestätigt eine ältere Erfahrung, die Sie bei der Marianne im Meister gemacht haben, wo gleichfalls der pure Realism in einer pathetischen Situation so heftig wirkt und einen nicht poetischen Ernst hervorbringt: denn nach meinen Begriffen gehört es zum Wesen der Poesie, dass in ihr Ernst und Spiel immer verbunden seien.“ Dass der Ernst des Lebens als solcher, als ethischer „purer Realism“ nicht poetisch wirke, wird Niemand bestreiten; aber „der ungeheure Stoff“ muss auch im poetischen „Spiel“ zu seinem Rechte kommen, und dass diess in unserer Scene nicht vollauf geschieht, daran ist eben die noch unfertige prosaische Form unzweifelhaft mitschuldig. Der „Flor“ der Poesie soll nicht nur die Wirkung des Stoffs dämpfen, sondern auch die Wirkung der Idee erhöhen. Was Schiller hier von der nothwendigen Verbindung von Ernst und Spiel sagt, ist nichts anderes als jenes aus Sein und Schein gemischte Geschenk der Muse:

Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Dass unsere Scene in Prosaform geblieben ist, lag also nicht am Stoff, sondern an der Schwierigkeit der poetischen Ausführung, eine Schwierigkeit, die wesentlich in der Unklarheit des Verhältnisses Fausts und seines Begleiters zum Erdgeist verbunden mit dem Missverhältnisse der ursprünglichen Anlage zu dem neuen „Plan“ ihren Grund hatte.

Als „entgegnenden Unschuldigen“ kann sich Mephistopheles insofern mit Recht bezeichnen, als seine Raison hier nur die ist: du trägst die Folgen

deines eignen Thuns, wobei die Verführung zu diesem Thun ganz ausser Betracht bleibt. Die moderne Auffassung dagegen nimmt sogar keinen Anstand, in diese alte Scene das Programm des Prologs im Himmel hereinzuziehen und uns allen Ernstes zu versichern, sie sei geeignet, uns „in innigste Mitleidenschaft mit Faust zu versetzen, ja vielleicht, wie er, an Gott selbst irre zu werden, wenn wir nicht der Worte des Herrn gedächten:

Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst.“

Faust sei „ganz Mitleid für Margarete“ — ein billiges Mitleid — „Mephistopheles dagegen die personificirte freche Lüge.“ Nein, er ist das personificirte böse Gewissen Fausts! Als solches mahnt er ihn zugleich an die Blutschuld, die seine That über die ganze Stadt gebracht hat; denn diese ist, weil der Mord in ihr geschehen, solidarisch mitverhaftet. „Ueber der Stätte des Erschlagenen schweben rächende Geister, die auf den rückkehrenden Mörder lauern“: das Gewissen nämlich ruht nicht, bis dieser zur Stelle gebracht ist, der Ort schreit wider ihn und ruft ihn zurück. Dieses Schicksal der Blutthat vollzieht sich, ohne dass Mephistopheles, wenn er auch wollte, etwas dagegen vermöchte; es gehört nicht mehr in den Bereich seiner Kunststücke. Zur Befreiung der Gefangenen aber will er ihm helfen, durch „Umnebelung“ des Wärters, wie er ja auch Gretchens Mutter umnebelt hat, und durch Bereitstellung der „Zauberpferde“. Diese bilden sozusagen den Schluss des magischen Feuerwerks, das, als mit dem „ungeheuren Stoff“ nun einmal nothwendig verwachsen, vom Anfang bis zum Ende der Dichtung mitspielt, der seinem Jugendwerk

entfremdete Dichter und seine aufgeklärten Leser mögen wollen oder nicht.

Es folgt die kurze Scene „Nacht, offen Feld. Faust, Mephistopheles auf schwarzen Pferden daher brausend.“ Gleich der Erscheinung des „Idols“ und dem Hochgericht in der Walpurgisnacht ist, wie sich von selbst versteht, auch die Erscheinung am „Rabenstein“ eine magische Projection des bevorstehenden Hochgerichts in Fausts Seele. Der Seelenverderber erlebt auch hier vorbildlich das Schicksal der Verführten. Die den Rabenstein umwebenden Geister „streuen und weihen“ als Ministranten des Blutopfers.

— — —

Die mit Recht bewunderte Kerkerscene, deren ursprüngliche, prosaische Gestalt uns jetzt in der Göchhausen'schen Abschrift vorliegt, hat in der erweiterten gereimten Form zwar an poetischem Glanze, nicht aber an dramatischer Concentration und innerer Wahrheit gewonnen. Durch den „Flor“ der Verse gesehen, erscheinen Farbe und Beleuchtung hie und da sogar weniger natürlich. Man vergleiche beispielsweise die Stelle des Urtextes:

> — Da sitzt meine Mutter auf einem Stein und wackelt mit dem Kopf! Sie winkt nicht, sie nickt nicht, ihr Kopf ist ihr schwer. Sie sollt schlafen, dass wir könnten wachen und uns freuen beisammen —

mit den Reimen:

> Da sitzt meine Mutter auf einem Stein,
> Es fasst mich kalt beim Schopfe!
> Da sitzt meine Mutter auf einem Stein
> Und wackelt mit dem Kopfe.
> Sie winkt nicht, sie nickt nicht, der Kopf ist ihr schwer,
> Sie schlief so lange, sie wacht nicht mehr.
> Sie schlief damit wir uns freuten.
> Es waren glückliche Zeiten!

Die tragische Bedeutung der Scene liegt in der Nichtigkeit des Faustischen Rettungsversuchs. Die Befreiung, die er bietet, zu der er Gretchen zwingen will, ist keine Befreiung; denn nicht der Kerker, nicht das drohende Gericht ist ihre Noth, im Gegentheil, dieses Gericht ersehnt sie, selbst ihre vom Wahnsinne überschattete Seele ergreift es als rettenden Anker:

Gericht Gottes komm über mich, dein bin ich! rette mich! Nimmer nimmermehr! Auf ewig lebe wohl. Leb wohl. Heinrich.
Faust, sie umfassend: Ich lasse dich nicht!
Marg: Ihr heiligen Engel bewahrt meine Seele — mir grauts vor dir, Heinrich.
Meph: Sie ist gerichtet!
Er verschwindet mit Faust, die Thüre rasselt zu, man hört verhallend: Heinrich! Heinrich!

So der ursprüngliche Schluss. Die Stimme von oben: „Ist gerettet!“ sowie der Ruf des Mephistopheles zu Faust: „Her zu mir!“ sind überflüssige spätere Zusätze; denn im Sinn und Geist der alten Dichtung kann es ebenso wenig zweifelhaft sein, dass der Teufel über Gretchens Seele kein Recht gewonnen hat, als dass ihm Faust nunmehr angehört. Wenn aber die moderne Auslegung Gretchen „als Martyrin, die ein über sie verhängtes Schicksal muthig, ja freudig auf sich nimmt“, bezeichnet,*) so ist diess ebenso sinnvoll, als wenn sie uns vordocirt: „Für den verständigen, den Winken des Dichters horchenden *(sic)* Leser müsse es unzweifelhaft sein, dass in dem „„Her zu mir!““ keineswegs etwa die Gewalt des Satans über Faust bestimmt angedeutet, sondern nur die zur Eile drängende Stimme des Mephistopheles zu erkennen“ sei, und das Facit der Tra-

*) Osw. Marbach a. a. O. S. 139.

gödie mit dem nach Form und Inhalt gleich starken Satze zieht: „So kann denn auch Faust, dem der Gedanke an eine Verletzung der sittlichen, von Gottes ewiger Gerechtigkeit geleiteten Welt nicht in Gedanken kommt, wieder hergestellt werden, um es bald neugestärkt wieder mit dem Leben zu versuchen: der Sündenfall der Sinnesgier entreisst ihn auf immer der Gemeinheit, in welche Mephistopheles ihn zu versenken gedacht hatte.“ *) Dieser durch den „Sündenfall der Sinnesgier“ gerettete Faust ist der würdige Gegenstand der allgemeinen Nationalbewunderung der Deutschen! Mit dieser Puppe spielt Alt und Jung, nachdem der Hanswurst weggeworfen ist, zur aufrichtigen Erbauung!

*) Düntzer a. a. O. S. 403.

8.

Die Nebenscenen.

Wir haben nun noch einen Blick auf die Scenen zu werfen, die wir, als mit der Idee des Gedichts nur in mittelbarem Zusammenhange stehend, bei der Entwicklung dieser Idee mit Rücksicht auf deren Deutlichkeit übergehen mussten; die jedoch, soweit sie der *alten* Dichtung angehören, das Ergebniss unserer Untersuchung nur bestätigen.

Die erste dieser Scenen ist der Spaziergang „*vor dem Thor*“, an die sich der zweite Dialog „*Faust und Wagner*“ anschliesst, der gleich dem ersten oben nur insoweit berührt worden ist, als diess die Entwicklung der Haupthandlung erforderte. Wir greifen deshalb hier, zur Herstellung der Verbindung zwischen Haupt- und Nebenscenen, auf diese beiden Gespräche zwischen Faust und Wagner sowie auf den zweiten Monolog Fausts zurück.

Faust hält den Famulus nicht für fähig, seine Intentionen zu begreifen; nichtsdestoweniger lässt er sich mit ihm in Erörterungen ein, die uns den Seelenzustand des Helden anschaulich machen sollen. Der erste, nächtliche Dialog, „die Fülle der Gesichte“ störend, zeigt uns seine Verachtung und seinen Widerwillen gegen das schulmässige Wissen, der zweite,

auf dem Spaziergange, seine sich selbst beschauende Resignation.

Wagner führt sich mit dem Aufmerken auf das Aeusserlichste der Aktion ein:

Verzeiht! ich hört' euch deklamiren!

„Die Welt zu guten Dingen durch Ueberredung hinzubringen“ ist das landläufige Tageswerk vulgärer Geistesarbeit: alle Rhetorik rechnet zumeist nur auf Ueberredung, d. i. auf äusseren Erfolg. Dagegen setzt Faust mit seinem berühmten „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen“ ein. Der selbe Gedanke kehrt sodann, von der Form auf den Inhalt fortschreitend, wieder:

Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt.

Auch die vielgeschätzte Vertiefung in den „Geist der Zeiten“ weist er zurück. Sein Spott richtet sich gegen die ganze historische Wissenschaft, die es „zuletzt so herrlich weit gebracht.“ Sie darf das Kind nicht beim rechten Namen nennen, muss Lug und Trug für Wahrheit ausgeben:

Die Wenigen, die was davon erkannt,
Die thöricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten,
Dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten,
Hat man von je gekreuzigt und verbrannt.

Also immer ist es das mit sich und seinem Wohl befasste Subjekt, das diesen jugendlich fühlenden Faust ganz und gar in Anspruch nimmt: als Egoist *par excellence* argumentirt er einzig und allein *ad hominem.* Wir haben bereits wiederholt hervorgehoben, wie ähnlich das Zeitalter der Faustsage Goethes Jugendzeit ist. Eine mächtige Gährung der Geister lehnt sich gegen den Zwang des Erbes vieler Jahr-

hunderte auf. Diesem revolutionären Grundton begegnen wir demnach gleicherweise in den Schwarmgeistern des sechzehnten wie des achtzehnten Jahrhunderts. Dort stiessen sich die unruhigen Köpfe an dem Aristoteles und der Scholastik, hier lässt der Dichter seinen Helden im Geiste der die Schulweisheit seiner Jugendzeit verachtenden Stürmer und Dränger reden. Wir können uns den allerdings nicht ganz kunstgerechten Anachronismus gefallen lassen, weil dieser Freiheitsdrang mit dem Faustischen Wissensdrang insofern nahe verwandt ist, als beide „aus eigner Kraft“ hervordringen, „Erquickung“ nur „aus eigner Seele quellen“ sehen wollen. Weisse geht daher zu weit, wenn er sagt, was Faust in diesem Gespräche mit Wagner vorbringe, seien „bei aller schlagenden Kraft und epigrammatischen Schärfe des dramatischen Ausdrucks im Grunde nur die Gemeinplätze der sogenannten Genieperiode, in deren Ungenügen Goethe später selbst die deutlichste Einsicht hatte“; hier aber sei „diese Gesinnung nicht durch die Kunst dramatischer Composition der Person des Faust als die ihr angemessene zugetheilt, sondern offenbar aus der Seele des Dichters und der Stimmung jener Entwicklungsperiode, in der er sich zur Zeit der Dichtung befand, heraus gesprochen.“ Aber freilich, dieser Durst nach einer ihrer selbst gewissen, lebendigen, gleichsam unmittelbaren Wissenschaft zeigt uns nur die eine Seite des Faustcharakters, die sodann in dem später gedichteten zweiten Monolog sich breiter macht, als mit der Grundidee des Gedichts verträglich ist. Denn wir haben schon gesehen, dass jene Resignation Fausts nach dem Verschwinden des Erdgeistes mit dem *ingenium atrox* nur als vorübergehende Depression vereinbar ist. Dort vergleicht sich unser Held

mit dem „Wurm im Staube“ und wirft er den ganzen Inhalt seines Museums als „Trödel“ von sich:

> Hier soll ich finden, was mir fehlt?
> Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen,
> Dass überall die Menschen sich gequält,
> Dass hie und da ein Glücklicher gewesen. *)

Als ob es die Aufgabe der Wissenschaft wäre, unser „Glück“ zu demonstriren, ja zu construiren! Dagegen in dem Faust, der sich vermisst

> die Pforten aufzureissen,
> Vor denen Jeder gern vorüberschleicht,

der „durch Thaten“, und wenn es nur der Selbstmord wäre, beweisen will:

> Dass Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht,

in diesem Faust, der „mit Gefahr in Nichts dahinzufliessen“, nach jenem Durchgang hinstrebt,

> Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt

in diesem Faust konnte die „Lust nach Wahrheit“ sich zur magischen Praxis entflammen, und konnte, auch nach missglücktem Anlauf, die Verzweiflung nur für Augenblicke der Schwächung Raum gewinnen.

Wir haben vernommen, wie der altgewordene Goethe sich glücklich preist, dass sein Leben noch in die Zeit grosser Erfolge der experimentirenden Naturwissenschaft gefallen. Hier dagegen lässt er seinen ernüchterten Faust sagen:

> Ihr Instrumente freilich spottet mein
> Mit Rad und Kämmen, Walz' und Bügel.
> Ich stand am Thor, ihr solltet Schlüssel sein,
> Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.
> Geheimnissvoll am lichten Tag,
> Lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
> Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
> Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

*) Man vergleiche die fast wörtlich gleiche Aeusserung Goethes gegen Luden, S. [illegible] unten. Ein Fingerzeig auf die späte Entstehungszeit der [illegible]

Auch im zweiten Gespräch mit Wagner, auf dem Spaziergange, weist der in seinen deprimirten Zustand Zurückfallende das Lob seiner Heilkünste als Volkswahn von sich ab und hat für die Alchymie der Adepten nur mitleidige Verachtung — als ob diess „wunderliche Kapitel in einem anderen Buch" stände als die Beschwörung des Erdgeistes und des Mephistopheles! In Wahrheit aber kann und will er „Magie nicht mehr von seinem Pfad entfernen."

Weil die Väter geirrt haben, müssen die Söhne, auf ihrem Erbe sitzen bleibend, auch irren. Also fordert die Lebensweisheit:

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last;
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.

Und warum nützt man es nicht? Nach des Famulus platter Gegenrede:

Wenn du als Jüngling deinen Vater ehrst,
So wirst du gern von ihm empfangen;
Wenn du als Mann die Wissenschaft vermehrst
So kann dein Sohn zu höhrem Ziel gelangen —

kommt Faust auf das Motiv des Eingangsmonologs zurück, indem er es trivialisirt:

O glücklich, wer noch hoffen kann
Aus diesem Meer des Irrthums aufzutauchen!
Was man nicht weiss, das eben brauchte man,
Und was man weiss, kann man nicht brauchen.

Wir haben also hier ein „Stimmungsbild" vor uns, das uns den deprimirten Faust und nur diesen zeigt. Auch der ganze Spaziergang erhebt sich nicht über das „Stimmungsbild." Die Spaziergänger, Handwerksburschen, Dienstmädchen, Studenten, Bürgermädchen, Bürger, Bauern wandeln, sich ab- und auflösend, wie *Dissolving views* an uns vorüber, ohne

anderen Bezug auf die Haupthandlung, als dass sie der dissoluten Stimmung Fausts zur Folie dienen, aus der sich dann der Kern der Haupthandlung krystallisirt. Fausts Charakter wird uns hier in Solution vorgestellt, daher die der moralischen Zerfahrenheit so willkommene Zweiseelen-Theorie,*) daher das Verlangen nach Flügeln, der untergehenden Sonne nachzustreben, nach einem Zaubermantel, der ihn in die Fremde trüge, endlich das Anrufen der Luftgeister. Die Lebensbilder ziehen an seinem Geiste vorüber, bis er zuletzt wieder in den magischen Kreis gebannt wird. Wagner entfaltet, zur Herstellung des Uebergangs, eine fast über sein Vermögen gehende, nur durch die geistige Atmosphäre, in der wir uns im „Faust“ bewegen, motivirte Phantasiefülle:

Berufe nicht die wohlbekannte Schaar,
Die strömend sich im Dunstkreis überbreitet,
Dem Menschen tausendfältige Gefahr
Von allen Enden her bereitet u. s. w.

Hieran schliesst sich, zur Haupthandlung zurückführend, aufs Wirksamste die Erscheinung des Pudels im unheimlich nebeligen Dämmerschein des sinkenden Tags.

Die Schülerscene.

Sie gehört zu den ältesten Bestandtheilen des Gedichts. Ihre Beziehung zur Haupthandlung liegt in der Darstellung des Verhältnisses unseres Helden

*) Sie stammt aus der Socratischen Philosophie. Origenes (de princ. III, 4) kritisirt sie mit Beziehung auf die paulinische Lehre Galat. V, 17. Merkwürdig ist, dass Xenophon, Cyropäd. VI, 1 § 41, den Araspes darüber sagen lässt: „auf diese Philosophie hat mich jetzt der tückische Sophist Amor gebracht.“

zu der durch Lehre zu übertragenden Wissenschaft. Im alten Texte folgt sie unmittelbar auf das nächtliche Gespräch mit Wagner. Dieser Dialog schliesst mit der Erinnerung Fausts, dass die wahre Erkenntniss, wenn überhaupt erlangt, aus Staatsraison und Kirchenpolitik nicht mitgetheilt werden dürfe. In der späteren Redaktion schliesst die Verschreibungsscene damit, dass es Mephistopheles ist, der unserem Helden sein Lehramt verächtlich macht:

Was heisst das für ein Leben führen,
Sich und die Jungens ennuyiren?
Lass du das dem Herrn Nachbar Wanst!
Was willst du dich das Stroh zu dreschen plagen?
Das Beste was du wissen kannst,
Darfst du den Buben doch nicht sagen.*)

Wir sehen also auch hier, wie der Verführer nur die eigene Gesinnung des Verführten aufnimmt und in's Extrem zieht, während er hinter seinem Rücken prophezeit:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Lass nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab, ich dich schon unbedingt.

Diese teuflische Tendenz verfolgt er nun, in Fausts Maske, dem Schüler gegenüber scheinbar nur zum eignen Divertissement, in Wahrheit um den in demselben Geleise laufenden Geist des Helden zu spiegeln. Hieraus ergibt sich die Bedeutung dieser Nebenscene für die Haupthandlung.

Im Urtexte werden zuerst „Logie" und „Tisch" des akademischen Ankömmlings behandelt, ganz im Stil der Jugenddramen. Diese etwas schlotterigen,

*) Schopenhauer citirt in seinem mir hinterlassenen Handexemplar zu dieser Stelle Platonis Epist. VII. p. 135 ed. Bip.

zur Sache nichts beitragenden Verse hat der Dichter später mit Recht gestrichen. Nun folgt des Mephistopheles Frage: Was wählt ihr für eine Fakultät? die Antwort lautet im Urtext:

Soll zwar ein Mediziner werden,
Doch wünscht' ich rings von aller Erden,
Von allem Himmel und all Natur
So viel mein Geist vermögt zu fassen.

Er hat also bereits sein Fach gewählt, gibt aber höherfliegende Wünsche kund. Die Stelle ist wie folgt abgeändert:

Ich wünschte recht gelehrt zu werden
Und möchte gern, was auf der Erden
Und in dem Himmel ist, erfassen,
Die Wissenschaft und die Natur.

Das Bekenntniss ist noch naiver; die Selbstbescheidung „So viel mein Geist vermögt zu fassen" ist weggelassen. Um so treffender setzt der Hohn des Mephistopheles ein:

Da seid ihr auf der rechten Spur;
Doch müsst ihr euch nicht zerstreuen lassen.

Aber die Aenderung macht sich doch bemerklich; denn der Schüler — im Urtext heisst er besser „Student" — hat schon im Eingange erklärt: „Möchte gern was Rechts hier aussen lernen"; er wiederholt sich also jetzt, auch ist es natürlicher, dass er von Haus aus für eine Facultät bestimmt worden. Dagegen erscheint der, nur auf das ehedem magere sächsische Universitätsleben berechnete Stossseufzer (im Urtext):

Aufrichtig! Mögt schon wieder fort!
Sieht all so trocken ringsum aus
Als säs Heishunger in jedem Haus —

passend erweitert:

Aufrichtig, möchte schon wieder fort:
In diesen Mauern, diesen Hallen
Will es mir keineswegs gefallen.
Es ist ein gar beschränkter Raum,
Man sieht nichts Grünes, keinen Baum,
Und in den Sälen, auf den Bänken
Vergeht mir Hören, Sehn und Denken.

Und die Antwort des Mephistopheles:

Bitt euch! dran euch nicht weiter kehrt.
Hier alles sich vom Studenten nährt —

ist sachdienlichst durch die andre ersetzt:

Das kommt nur auf Gewohnheit an.
So nimmt ein Kind der Mutter Brust
Nicht gleich im Anfang willig an.
Doch bald ernährt es sich mit Lust.
So wird's euch an der Weisheit Brüsten
Mit jedem Tage mehr gelüsten.

Dieses Bild gehört, wie wir zur Genüge erfahren haben, speciell in den Rahmen der Haupthandlung. Der Schüler erweist sich auch sofort als gelehrig:

An ihrem Hals will ich mit Freuden hangen.
Doch sagt mir nur, wie kann ich hingelangen?

Im Urtexte folgt unmittelbar auf die Ermahnung des Mephistopheles „doch müsst ihr euch nicht zerstreuen lassen“ die Persiflage auf die formale Logik. Die spätere Einfügung der Antwort des Schülers:

Ich bin dabei mit Seel und Leib;
Doch freilich würde mir behagen
Ein wenig Freiheit und Zeitvertreib
An schönen Sommerfeiertagen —

mit dem nüchtern verständigen Rath:

Gebraucht der Zeit, sie geht so schnell von hinnen;
Doch Ordnung lehrt euch Zeit gewinnen —

ist zwar keine specifische Bereicherung des Dialogs: aber es entspricht vollkommen der Art und dem Zwecke dieser durchaus zweideutigen Hodegetik, dass

die Maske abwechselnd vorgehalten und weggezogen wird.

Die Mephistophelischen Charakterbilder der Logik, Metaphysik und Medicin enthält der Urtext fast wörtlich; nur unbedeutende stilistische Verbesserungen sind daran vorgenommen worden. Dagegen sind die anderen beiden Facultäten, Theologie und Rechtswissenschaft, erst später hinzugedichtet.

Logik und Metaphysik werden hier genau nach den Jugendeindrücken des jungen Goethe, wie sie in Wahrheit und Dichtung geschildert sind, reproducirt; aber in der *mixtura diabolica,* welche die moderne Anschauung meist übersieht. Daher kann uns Vischer versichern: „Zu den zauberhaftesten Einheiten von gedankensprühendem Tiefsinn und lebensvoller Poesie in unserem Gedichte rechnet die allgemeine Bewunderung längst das Gespräch des Mephistopheles mit dem Schüler“, und sieht sich doch hinterher genöthigt, diesem „gedankensprühenden Tiefsinn“ mehrfach Abbruch zu thun. Die Stelle gegen die Logik habe „nur subjective Wahrheit, als Protest des Dichtergeistes gegen den Zwang ihrer formalen Ordnungen“; der „Hieb“ gegen die Metaphysik sei „schwach“ und die Spottreden gegen die Theorie seien zwar „so classisch gesagt, dass Mephistopheles damit nicht nur den Faust überrascht und vorerst schwankend macht, den Schüler blendet und verderblich reizt, sondern — fast alle Welt jetzt noch täuscht“ (*sic*). Es sind „Schlagwörter geworden, die man zu citiren liebt, als kämen sie nicht aus Teufelsmund, während hinter ihnen nur ein winziger Bruchtheil Wahrheit steckt: die Wissenschaft soll nicht dem Leben entfremden und nicht unfruchtbar fürs Leben bleiben; aber vor allem sind und bleiben es Schlangenworte der Ver-

führung.“ Diese Einsicht rückt sich aber die moderne Faustinterpretation, Vischer nicht ausgenommen, stets wieder aus den Augen. Denn hören wir gleich weiter: „Aber das Wort vom geistigen Bande der Theile, das der *Encheiresis naturae* verborgen bleibe (*sic*), zündet wieder mitten hinein in den grossen Zug des Geistes nach Erschauung einer lebendigen Welt-Einheit. Dieser Zug hat uns beschäftigt bei Betrachtung der Anfangsmonologe und Scenen; er ist Grund des Zustands unseres Helden, der die ganze Handlung motivirt. Unendliches wäre über jenes tiefwahre Wort zu sagen. Die Ursache aller Stockungen unseres Denkens, aller falschen Parteiungen in der Wissenschaft ist das Weglassen: das Trennen dessen, was zusammengehört. Hier hätte geradezu eine Kritik der Kategorien einzutreten, aber wir werden uns wohl hüten, dem Dichterwort durch Dociren den Charakter der blitzartig genialen Beleuchtung zu nehmen.“ Es ist kein Verlust, dass uns der berühmte Aesthetiker mit dieser Kritik verschont; denn seine aus dem „Monismus“ erwachsene Theorie vom „Weglassen“ als der Wurzel alles Uebels ist unzureichend. Mephistopheles sagt: die *encheiresis naturae,* d. i. die Manipulation des Chemikers mit und an der Materie (vergl. S. 209 oben) bezweckt mit den Theilen eines Lebendigen auch dessen Ganzes in die Hand zu bekommen; aber das bringt weder der Philosoph noch der Chemiker fertig, weil eben die rechte Handhabe fehlt. Von der „Welt-Einheit“ ist gar nicht die Rede, die Metaphysik kommt erst nachher an die Reihe; sondern nur von der Einheit des Lebendigen im Gegensatze zu der von der falschen Wissenschaft construirten todten Einheit. Mag die volle Würdigung der Scheidekunst, der wir später z. B. in der „Morphologie“ be-

gegnen*) zur Zeit der Entstehung unserer Scene dem Dichter noch gefehlt haben, sein Mephistopheles, der weiss, dass in der Wissenschaft „des Menschen aller höchste Kraft“ liegt, will lediglich die Faustische Verachtung der Wissenschaft abspiegeln und mit diesem Trugbilde dem Neuling den Kopf verrücken:

Mir wird von alledem so dumm,
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum.

Diese Verwirrung auf die Spitze treibend, setzt Mephistopheles mit den Worten ein:

Nachher vor allen andern Sachen
Müsst ihr euch an die Metaphysik machen!
Da seht, dass ihr tiefsinnig fasst.
Was in des Menschen Hirn nicht passt.

Die höchste Wissenschaft wird, als mit angeborener Blindheit und Impotenz geschlagen, verächtlich gemacht.

Hierauf verweist er den Jünger der Wissenschaft auf deren leeren Scheindienst im Wortemachen und auf den handwerksmässigen Betrieb des Nachbeters.

Am weitesten verirrt sich die moderne Auffassung bei den „Schlagworten“ des Mephistopheles über die Rechtswissenschaft. „In den Worten über das Recht springt“, nach Vischer, „mit schöner, kühner Inconsequenz aus dem teuflischen Ironiker plötzlich der lautere Geist des Revolutionsjahrhunderts, springt aus Voltaire Rousseau hervor. Sie sind schlechthin classisch, so classisch wie Schillers Worte von den ewigen Rechten, die droben hängen unveräusserlich und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.

---

*) Werke Bd. 36 S. 318. Das Citat bei Düntzer a. a. O. S. 253 führt als von der Chemie gesagt an, was Goethe, gerade im Gegensatze zu dieser, von der Anatomie sagt, dass sie nur trennen, nicht auch wieder verbinden könne.

Der ewige Kampf zwischen positivem Recht und ursprünglichem, zwischen zeitweilig bestehendem und schöpferisch geschichtlichem Recht, der Inhalt ganzer Berge von Schriften, der Stoff für unendliche Reihen von Untersuchungen ist wetterleuchtend in einige Zeilen, in ein paar Schlagworte zusammengefasst.“ Das sind hochtönende Phrasen — wie denn bei uns in Sachen des Goethischen Faust der Mund nie voll genug genommen werden kann. Der „lautere Geist“ dieser Mephistophelischen Weisheit erweist sich bei einigem Zusehen als ebenso unlauter wie alle übrigen Reden des Lügengeistes, der ja besten Falls nach dem Recept spricht:

So ein Ragout von Wahrheit und von Lügen
Das ist die Köcherei, die mir am besten schmeckt.

Auf die Gefahr hin, nicht nur bei einer grünen Studentenschaft, die sich zur Rechtswissenschaft so ungern bequemt, sondern auch bei dem auf der Höhe der Zeit stehenden Publikum anzustossen, muss man deshalb daran erinnern, dass jener bis heute noch allgemein verherrlichte überrheinische „Revolutionsgeist“ gerade das mit dem diabolischen Lehrmeister gemein hat, dass er die Begriffe von Natur und Geist verschiebt und verwirrt. Nach dem Zeugnisse der Geschichte ist der revolutionäre Radicalismus nicht nur gegen das positive Recht, sondern ebenso gegen den positiven Glauben, die positive Sitte, ja gegen die positive Natur selbst gerichtet, wie diess neuerdings wieder in seiner Ausmündung in die nihilistische Zerstörungswuth der Anarchisten zu Tag tritt.*) Alles Recht ist als Gesetz oder

---

*) Die sogenannte Socialdemokratie ist nur eine Etappe auf diesem negativen Heilswege. Auf dem „internationalen

Lebenssitte seinem Begriffe nach positiv: das sogenannte Naturrecht, welches Mephistopheles als das mit uns geborene Recht bezeichnet, oder was man heutzutag unter den „allgemeinen Menschenrechten“ versteht, ist als bloss gedachtes und gefordertes Recht gar nicht Gegenstand der Rechtswissenschaft, die es nur mit dem durch Gesetz oder Gewohnheit gewordenen Rechte zu thun hat. Wenn dieses positive Recht mit den Anforderungen der „Natur“ in Widerspruch steht, so ist nicht die Rechtswissenschaft daran schuld, sondern menschliche Schwäche, Vorurtheile, böser Wille und beschränkte Einsicht der es gebenden und vollziehenden Machthaber, zumeist aber erst die von oben oder unten kommende falsche Anwendung, Nichtachtung und Uebertretung der Rechtsordnung selbst. Eben das, was Mephistopheles am positiven Rechte aussetzt, dessen von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbende Beharrlichkeit, die doch dessen normale Evolution nicht ausschliesst, gibt ihm, als der eigentlich conservirenden socialen Macht, seinen unvergleichlichen Werth. Erst seitdem das chronisch gewordene Revolutionsfieber die Gesetzgebung dergestalt flüssig gemacht hat, dass sie jeder Zeitströmung folgt, ist sie mit dieser ihrer Wandelbarkeit zugleich um ihr rechtes Ansehen gebracht und zur wahren Plage geworden, indem sie nicht mehr, wie ehedem, unter der schützenden

---

Arbeitercongress“ in Brüssel im August 1891 proklamirte Hr. Bebel „unter stürmischem Beifall“ als „das Endziel unserer Bestrebungen: dafür zu wirken, dass die bürgerliche Gesellschaft so schnell als möglich vom Erdboden verschwinde.“ Was sie an die Stelle der ihnen verhassten Gliederung setzen können, ist die Despotie der Masse, deren ganze Rohheit aus den Theorieen ihrer Führer nur erst schwach zu erkennen ist.

Sanktion einer über die Willkür der jeweiligen Majorität erhabenen Macht auftritt; sondern als das immerfort wechselnde Selbstgemächte des „aktuellen“ Bedürfnisses der ihres Schwerpunktes verlustig gegangenen Masse fluctuirt. Bleiben Recht und Gesetz, in der Sitte lebendig, auf ihren höheren Ursprung bezogen, wie bei den alten Deutschen *), so wirkt auch ihr dauernder Zwang nur als Wohlthat. In diesem Sinne nennt Kant das Recht den Augapfel Gottes. Dagegen insinuirt der Lügengeist dem Schüler, der Mensch sei selbst die Quelle des Gesetzes, mache sich selbst, kraft angeborenen Rechts, sein Gesetz; während doch sogar Gott, sein Gesetz über sich hat, insofern, als es ihm durch den Gegensatz von Geist und Natur gegeben ist, als er die Aufgabe seines ewigen Lichtlebens, seine ewige Natur von der Idee beherrscht unter sich zu halten, aus seiner ewigen Selbsterzeugung empfängt. In der Sophistik des Mephistopheles aber, dessen Zweck nur ist, jede Wissenschaft — „des Menschen allerhöchste Kraft“ — verächtlich zu machen, werden Geist und Natur, Wissenschaft und Politik, Theorie und Praxis durcheinandergeworfen und wird dem Schüler vorgespiegelt, der Fehler liege in der Positivität des Rechts, während er in Wahrheit gerade in der Negativität, in dem Mangel der wahren Rechtsordnung liegt.

---

*) Bis tief ins Mittelalter hinein. Noch der grosse Kaiser Heinrich III., dessen Herrschertugenden von keinem seiner Nachfolger, namentlich nicht von den Hohenstaufen erreicht wurden, durfte sich, als ihn sein Lehrer Wipo zur Reichsgesetzgebung ermahnte, auf das im Volke lebende und vom Könige gehandhabte Recht verlassen. Losgelöst von diesem lebendigen Rechte der Lebenssitte ist freilich das codificirte Recht der steten Gefahr der Verknöcherung ausgesetzt, der aber die Jurisprudenz gerade entgegenwirkt.

Der Sinn, das Verständniss, die Empfänglichkeit für dieses den alleinigen Gegenstand der Jurisprudenz bildende positive Recht war unserem Dichter von Haus aus nicht eigen. „Ich hatte für nichts Positives einen Sinn", bekennt er in Wahrheit und Dichtung, „sondern wollte alles, wo nicht verständig, doch historisch erklärt haben" — ja nicht einmal diess; denn auch für die der Rechtswissenschaft zu Grund liegende pragmatische Geschichtswissenschaft hatte er, noch im reifen Alter, nur bitteren Spott: „Und wenn Sie nun auch alle Quellen (der Geschichte) zu klären und zu durchforschen vermöchten, was würden Sie finden? Nichts anderes als Eine grosse Wahrheit, die längst entdeckt ist und deren Bestätigung man nicht zu weit zu suchen braucht, die Wahrheit nämlich, dass es zu allen Zeiten und in allen Ländern miserabel gewesen. Die Menschen haben sich stets geängstigt und geplagt, sie haben sich unter einander gequält und gemartert; nur Wenigen ist es bequem und erfreulich geworden." So äusserte er sich in einem Gespräche mit dem Historiker Luden. Dieses nur mit der individuellen Wohlfahrt befasste *air de reprobation* auf seinen Faust und dessen Spiegel, den Mephistopheles zu übertragen, lag ihm hiernach besonders nahe und passte ja vortrefflich zur Rolle des Verführers. Max von Gagern erzählt in seinen Jugenderinnerungen:*) Als sein Vater im Jahre 1829 ihn als Göttinger Studenten bei Goethe vorgestellt und dieser ihn gefragt, was der junge Herr studire, habe er geantwortet: „Zur Rechtsgelehrsamkeit kann ich mich schwer bequemen." Goethe sei auf den Scherz mit den Worten einge-

*) Mitgetheilt in den „Dioskuren", 15. Jahrg. Wien 1885.

gangen: „Ich kann es ihm auch nicht übelnehmen; man kann aber nebenher andere Liebhabereien verfolgen", woran der Vater die Bemerkung geknüpft habe: „War das eben nicht ein Anklang an den Faust? O! Sie müssen gestehen, dass Sie dem Teufel darin doch eine gar zu schöne Rolle zugetheilt haben." Darauf habe Goethe mit einem merkwürdig ernsten Blick aus seinen unvergesslich schönen braunen Augen gesagt: „Ja, es ist etwas von der Hölle darin!" Diess bedurfte also damals bereits einer ernsthaft gemeinten Bestätigung aus des Dichters eigenem Munde! Seitdem ist diese Mephistophelische Weisheit immer „schöner" geworden und sind Hölle und Teufel, als gar zu albern, selbst aus dem Fabelbuche der Dichtung verbannt.

Es folgt die wiederum durchaus zweideutige Auskunft des Mephistopheles über die Theologie. Des Teufels Werk „schon vom Paradiese her" ist es gerade, dem Menschen die Arznei zum Gifte zu machen. Von der trocknen Verspottung der Wortweisheit, in die sich gleichermaassen die zu Fausts Zeiten bekämpfte Scholastik des Mittelalters und der Dogmatismus der Rationalisten des achtzehnten Jahrhunderts verirrte, wendet sich Mephistopheles, die Maske lüftend, zur Praxis. „Der Geist der Medizin" ist die lüsterne Frechheit, der die Wissenschaft nur zum Deckmantel dient. Statt den Schüler in der Wahrheit zu bestärken, dass die rechte Theorie zur rechten Praxis führt und mit dieser eins ist, macht er ihm die Wahrheit selbst verächtlich. Die alte Schlange, die den Menschen in demselben Athem zur Hoffart und Niedertracht verleitet, schaut zum Schlusse heraus: *Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.*

**Folg' nur dem alten Spruch und meiner Muhme, der Schlange,
Dir wird gewiss einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange.**

Das gilt für unseren Helden so gut, wie für dieses Studentlein.

Die zur Einleitung der „Weltfahrt“ dienende Nebenscene „Auerbachs Keller“ hat eine erhebliche Umgestaltung erfahren. Nach dem ursprünglichen Texte, wie er uns jetzt in der Göchhausenschen Abschrift vorliegt, fällt die Hauptrolle Faust zu, der die Fragen der Studenten beantwortet, den schlechten Wein tadelt, die Zauberspende credenzt, die Flamme beschwört und die gegen ihn Anstürmenden verzaubert. Mephistopheles hält sich hinter ihm, indem er, da Faust erklärt „keine Stimme“ zu haben, mit der Flohballade eintritt. Der veränderte Text dagegen lässt Faust nur zweimal zu Wort kommen: einmal mit dem nichtssagenden „Seid uns gegrüsst, ihr Herrn“! und dann, nachdem die Studenten trunken gemacht sind, mit dem: „Ich hätte Lust nun abzufahren.“ Es leuchtet ein, dass diese Aenderung mit der Entfremdung des Dichters von seiner ursprünglichen Conception zusammenhängt. Sein veredelter neuer Faust sollte nur Zuschauer dieser Teufelsposse sein; aber damit schwächte er die Bedeutung der Scene wesentlich ab. Der Held hat nunmehr darin eine müssige Rolle. Die ursprüngliche Fassung war deshalb die allein richtige. Mephistopheles kann seinen „Kameraden“ — so nennt er ihn im Urtext den Studenten gegenüber — mit „dergleichen Societät“, die er ihm, wenn es Faust gefalle, „nacht-nächtlich schaffen“ zu können versichert, unmöglich eine seinem Zwecke entsprechende Unter-

haltung bieten, wenn er ihn nicht selbst agiren lässt. Denn wahrlich nicht in der Gesellschaft dieser Saufbrüder, nein, einzig in der magischen Aktion liegt der Reiz für Faust. „Und wenns der Teufel ernstlich meint, so sind es wahrlich keine Spässe“, heisst es in einem Fragment. Unser Held soll sich hier zum Eingange seiner Weltfahrt vorerst eine kleine Unterhaltung machen, einerlei ob sie besonders geeignet ist, seinen Geschmack an der Schwarzkunst neu zu beleben. Letzteres erwartet Mephistopheles selbst nicht; aber damit Faust „losgebunden frei, erfahre was das Leben sei“, muss er nothwendig selbst agiren. Damit, dass diese Aktion in die Hände des Mephistopheles gelegt wird, verliert sie nicht nur für die Entwicklung der Haupthandlung, sondern auch für das Charakterbild Fausts ihre Bedeutung. In gleicher Verkennung seiner ursprünglichen Conception liess Goethe später seinen Helden auch in der unmittelbar dahinter gestellten wichtigeren Scene „Hexenküche“ mit den Worten auftreten:

Mir widersteht das tolle Zauberwesen.

Dieser höchst unfaustische Dégoût steht mit der Haupthandlung, wie sie vorhergeht und nachfolgt, im Widerspruch. Es ist klar, dass ein gegen das Zauberwesen so empfindlich gewordener, humanistisch rationalistischer Faust auch in Auerbachs Keller nicht mehr als Akteur, sondern nur als stummer, in Wahrheit dummer, weil müssiger Zuschauer zu gebrauchen war. Aber die Scene selbst verlor damit ihre Bedeutung für die Haupthandlung.

Halten wir uns also an die ursprüngliche, nicht in ein Fastnachtsspiel, sondern in das „Weltdrama“ Faust gedichtete Scene, so versteht es sich von selbst, dass die Zauberkünste, die Faust hier vor den Stu-

denten aufführt, von Mephistopheles inspirirt und secundirt sind. Die ganze Kameradschaft beider hat ja nur den Sinn, dass Faust, mit der Beschwörung und Verschreibung in den magischen Kreis eingetreten, als zur Praxis zugelassen, angeleitet und ausgerüstet vorgestellt werden soll. Aber Faust selbst tritt in Aktion und zwar, wenn auch nicht *con amore,* so doch *con animo* d. h. nicht ohne inneren Antheil; denn ohne diesen fehlt ja der dramatische Nerv. Das passt freilich nicht zu dem „Knecht Gottes,“ dem „guten Menschen“ des Prologs, der sich in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewusst ist, noch zu dem sublimen Streber der modernen Einbildung; aber es passt um so besser zu dem Faust der alten Dichtung und zwar zu dem Faust der Liebestragödie nicht minder als zu dem Faust, der's „im Dunkeln sucht“, sei's mit seinen Beschwörungen, sei's mit dem Verjüngungstranke, sei's auf dem Blocksberg. Denn durch alle diese Scenen geht als rother Faden der die Intimation der Natur ertrotzende Uebermuth, geht der Geist der in Niedertracht umschlagenden Hoffart. Derselbe Teufel, der diess „Völkchen“ in Auerbachs Keller „am Kragen“ fasst, hält auch unseren Helden fest und führt ihn durch dick und dünn. Dass diesem selbst, weil er eben kein gemeiner Zechbruder ist, dabei nicht „ganz cannibalisch wohl“ sein kann „als wie fünfhundert Säuen“,*) versteht sich

---

*) Damit erhält nicht nur der im Bauchleben sich gefallende niederträchtige Naturdienst seinen drastischen Ausdruck, sondern es wird auch die eigentliche Intention des Mephistopheles bei der Einführung Fausts in dieses „leicht“ zu lebende Leben deutlich; nur dass die Lust unseres Helden sich nicht in dieser gemeinen wüsten, sondern erst in ästhetischer Sphäre entzündet. Zuerst soll er den groben Brocken verschlucken sehen, um hernach an den feinen anzubeissen.

von selbst ändert aber nichts an der Sache, so wenig wie dass er beim Tanz mit der Hexe ja bei der Verführung Gretchens nicht mit ganzer Seele sein kann; vielmehr sehen wir diesen innerlichen Zwiespalt seiner Seele durch alle Scenen, wenn auch in sehr verschiedener Proportion, hindurchgehen. Der Schwerpunkt der Hybris dieses Goethischen Fausts liegt aber in der Geschlechtssphäre: der Missbrauch des Zeugungstriebs überwuchert die Handlung; Erkenntnisstrieb und Reproductionstrieb werden nur nebenher, nur *pro coloranda causa* traktirt. Diese Einsicht muss man festhalten, wenn ein Verständniss der auch in dieser Hinsicht fragmentarisch gebliebenen Dichtung gewonnen werden soll. Denn das Faustthema, wie es die Sage bietet, erstreckt sich über den ganzen Menschen, der freilich nichts mit dem „ächt menschlichen Menschen", jenem Normalstreber der modernen Auffassung gemein hat. Dass man diese specifisch einseitige Entfaltung der Faustidee in Goethes Werk nicht genügend beachtet, war und ist gerade der hartnäckig verfolgte, vom Dichter durch seine spätere Arbeit verschuldete Abweg der gesammten modernen Faustauslegung.

Die Einfügung des „Walpurgisnachtstraums" ist gleichwie die Einführung Nicolais auf dem Blocksberge nur ein leidiges Zeugniss für den Leichtsinn, mit dem der Dichter an seinem grössten Werke gewirthschaftet hat. Einer weiteren Begründung dieses Urtheils bedarf es umsoweniger als es von den verschiedensten Standpunkten aus längst zur Genüge ausgeführt worden ist

---

9.

Die dreifache Einleitung zur Tragödie.

Der Dichter führt uns, ehe wir in den aus so verschiedenen Zeiten und Stimmungen erwachsenen Kunstbau seines „Faust“ eintreten, durch drei Vorhallen. Eine „Zueignung“, ein „Vorspiel auf dem Theater“ und ein „Prolog im Himmel“ sollen uns auf die „Tragödie“ vorbereiten; sie stehen aber mit ihr in keinem inneren Zusammenhange. Der, wie schon Falk bemerkt hat, die Stelle der Ouvertüre zur Oper vertretende „Prolog im Himmel“, erhebt zwar den Anspruch darauf, aber mit Unrecht; denn obwohl er, gleich dem „Vorspiel auf dem Theater“, ein Programm aufstellt, so kommt dieses doch nicht zur Durchführung.

Vischer bezeichnet das Vorspiel auf dem Theater als „humoristischen Entschuldigungsbrief“ Goethes; aber auch die beiden Prologe sind nichts als Versuche des Dichters, das incommensurable Durcheinander der „Tragödie“ sich selbst und dem Leser plausibel zu machen. In beiden ist kaum noch eine verlorene Spur des alten Faust zu finden. Die den abgeschiedenen Jugendfreunden gewidmete „Zueignung“ bekennt diess offen, indem sie, gleich dem „Dichter“

im Vorspiel, den Verlust der Jugend und deren Genossen beklagt. Im Seelenaustausche mit einem Lenz, Merck und Anderen war die echte alte Fauststimmung*) von ihm durchlebt worden, in ihnen hatten „die folgenden Gesänge" geistverwandte „Wiederklänge" erweckt. Wären es damals schon nur „schwankende, vom Zauberhauch umwitterte Gestalten" gewesen, nur ein aus „Dunst und Nebel" aufgestiegener „Wahn", dem er jetzt sein Herz nicht mehr „geneigt" fühlt — wie sollten sie jetzt noch der „unbekannten Menge" verständlich werden? Wie sollte jenes verschwundene „ernste Geisterreich" wieder „zu Wirklichkeiten" werden? . . . . Und so „schwebt" denn das „lispelnde Lied" nur „in unbestimmten Tönen, der Aeolsharfe gleich" — eine sentimentale, der alten Faustdichtung fremde Betrachtung!

Das „Vorspiel auf dem Theater" wiederholt sie in humoristischer Form. Was zur Conception seines Faust gehörte, kann der Dichter freilich nicht vergessen:

Ich hatte nichts und doch genug,
Den Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug.
Gieb ungebändigt jene Triebe,
Das tiefe schmerzenvolle Glück,
Des Hasses Kraft, die Macht der Liebe,
Gieb meine Jugend mir zurück!

Die „lustige Person" aber will es ihn vergessen machen:

*) Dass diese Stimmung zur Zeit der Entstehung des Gedichts in Goethes Umgebung den Ton angab, verräth uns mit gewohnter Naivität eine briefliche Aeusserung seiner Mutter an J. G. Zimmermann vom 16. Februar 1776: „Noch eins, es ist wieder aus dem Refier des Doctor Fausts etwas in der Welt erschienen, ist gedruckt zu haben und heisst Stella." (Mitgetheilt in der Allg. Ztg. v. 5. Juni 1891. Beilage No. 128.)

Doch ins bekannte Saitenspiel
Mit Muth und Anmuth einzugreifen,
Nach einem selbstgesteckten Ziel
Mit holdem Irren hinzuschweifen
Das, alte Herrn, ist eure Pflicht.

In gleichem Sinne schrieb er, wohl um dieselbe Zeit, in der das Vorspiel gedichtet wurde oder einige Jahre vorher, an Schiller: Das Ganze des Gedichts werde doch immer ein Fragment bleiben, so wolle er dafür sorgen, dass wenigstens die Theile anmuthig seien und etwas zu denken geben. Von da bis zu dem Theaterapparat des Spektakelstücks, das die Schlussworte des Direktors in Aussicht stellen, scheint noch ein grosser Schritt zu sein; aber die Faustaufführungen ersten und zweiten Theils beweisen das Gegentheil. Was uns die Dichtung allein werthvoll machen kann, macht sie zur Darstellung auf der Bühne geradezu ungeeignet. Im richtigen Gefühl dessen hatte daher der Dichter selbst in früheren Jahren jeden Gedanken an eine Aufführung des Dramas zurückgewiesen. Seine älteren Zeitgenossen waren derselben Meinung. Jetzt hat sich Goethes „ganzer Faust“ längst auf unseren Bühnen eingebürgert; aber der Erfolg bleibt allezeit ein *succès d'estime,* ohne wahres Verständniss und ohne wirklichen Genuss. Denn wir hören zwar nach dem Recept der „lustigen Person“ „in allen Chören Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft“; aber die „Narrheit“ behält leider die Oberhand, nicht zwar im Sinne jenes Paralipomenons zum „Vorspiel“:

Und wenn der Narr durch alle Scenen läuft,
So ist das Stück genug verbunden —

aber in Rücksicht auf die Verwirrung in den Köpfen der Zuschauer.

Mit Beziehung auf den vom Theaterdirektor angezeigten Gang der Handlung:

Und wandelt, mit bedächt'ger Schnelle,
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle —

bemerkt Vischer: „Schliesslich macht sich Goethe den Spass, den Leser mit dem Scheine zu necken, als werde Faust am Ende zur Hölle fahren. Der Dichter, der gern mystificirte, wird lächelnd gedacht haben: nun wollen wir sehen, ob sie darauf anbeissen.“ Nein, das superkluge moderne Publikum beisst nicht an, sondern hält sich an den Versicherungsbrief, der dem edlen Streber „im Himmel“ ausgestellt ist. Wie steht es aber mit der ernsthaften Aeusserung Goethes über diesen „Gang der Handlung“ bei Eckermann? Mystificirt werden wir freilich, aber nicht mit dem tragischen Ausgange des ersten Theils, sondern eben mit der diesem fremden Streberidee des Prologs. An diesen klammert sich auch Vischer: „Es bleibt nur die Annahme eines eigenthümlich kecken Scherzes, den der Dichter mit dem Leser treibt. Genug, man muss sich einfach an den Prolog halten und sagen: ob Goethe zu einer früheren Zeit daran dachte, seinen Faust untergehen zu lassen, können wir nicht wissen.“ Wir haben aber gesehen, dass Vischer selbst nicht umhin kann, den Ruf des Mephistopheles „Her zu mir“! mit den Worten zu commentiren: „jetzt zum ersten mal brüllt das höllische Raubthier aus ihm, der Spass wird Ernst.“ Nun höre man den erbaulichen Trostsermon des modernen Auslegers und staune. „Umso tiefer besorgt fragen wir, was soll aus Faust werden? Die „„von innen““ verhallende Stimme „„Heinrich, Heinrich““! macht die harte Rede gut: „„mir graut's vor dir.““ Die mitleidig

bange Stimme des armen Mädchens im Schauspiel erweitert sich zur Stimme eines ausserhalb befindlichen, unsichtbar anwesenden Chorus unzähliger Stimmen aus theilnehmenden Menschenherzen . . . Ist der Schuldvolle noch werth, dass Gretchen und unsere Liebe an ihm Theil nimmt, so wird er ja nicht verloren sein. Wir vergessen auch nicht, dass hilfreiche Kräfte im Universum walten: es ist ausbedungen, dass der Himmel kein Wunder für Faust thun soll, es bedarf aber dessen auch nicht, er wird auf seiner Irrfahrt auch Freundschaft und Liebe noch finden, wird nicht mit Mephistopheles allein sein, die Menschheit hat auch Schätze des Geistes aufgehäuft, hat gesellige Ordnungen gegründet, Heilungsquellen werden ihm daraus fliessen, Stützen werden ihm daraus erwachsen. So wird es zur wunderlosen Wahrheit werden, was die Engel am Schlusse des zweiten Theils singen: „„und hat an ihm die Liebe gar von oben theilgenommen.““ Auch dieser versöhnende Gedanke klingt neben dem bangen Ton der verhallenden Stimme ganz von selbst an, auch diese Aussicht öffnet sich und knüpft so die letzte Scene des ersten Theils mit magischem Faden an den grossen freien Inhalt des Prologs im Himmel.“ Diese wunderlose Rettungscomödie ist in der That würdig als achtes und zwar deutschnationales Weltwunder anerkannt zu werden! Wem sie einleuchtet, dem ist zu rathen, sich nicht etwa nur zum Zwecke des Verständnisses der Tragödie an den „Prolog im Himmel“ *) zu halten, sondern diesen Prolog kurzweg

*) Bezeichnend ist, dass Vischer die „unbegreiflich grelle Erscheinung“ constatirt: „Um dieselbe Zeit, da die erhabene Scene des Prologs gedichtet wird, beschliesst Goethe einen Haufen satyrischer Xenien, welchen Schiller nicht in den

an die Stelle der Tragödie zu setzen. Diess erst entspräche vollkommen der modernen Faustverherrlichung, wie denn ein durch seine köstlichen Travestieen bekannt gewordener Tagesschriftsteller naiv bekennt: „Ich möchte das Paradoxon wagen, dass der Prolog im Himmel, welchem unmittelbar der letzte Akt des zweiten Theils folgte, vom Gesammt-Faust und seinem Ideengehalt einen besseren Begriff gäbe als all die gewaltigen Bruchstücke ohne den Prolog.“*)

Dieser „Prolog im Himmel“ also ist es, dem die Hauptschuld an der falschen Auffassung und Beurtheilung des Gedichts beigemessen werden muss. Er ist an die Stelle jenes Vorspiels im Höllenreich getreten, das die Aufführung des Volksschauspiels einzuleiten pflegte. Die aus dem Buche Hiob Kap. 1 Vers 6—12 entlehnte Idee, den Widersacher vom Durchstreifen der Erde bei der Versammlung der Söhne Gottes vor dessen Thron kommen und sich den Knecht Gottes bedingungsweise überantworten zu lassen, steht mit der Faustidee nicht allein nicht im Zusammenhange, sondern im Widerspruch. Faust ist von vornherein nichts weniger als ein Hiob, ein Knecht Gottes, sondern ein dem Widersacher bereits

Musenalmanach für 1798 aufnehmen mochte, unter dem Titel: Oberons und Titania's goldene Hochzeit zu sammeln und in seinen Faust zu werfen.“ Diese „unbegreiflich grelle Erscheinung“ wäre sehr geeignet gewesen, unserem Interpreten ein Licht über die Fruchtlosigkeit seines ganzen Unternehmens aufzustecken, diesen Prolog im Himmel der Erklärung des Goethischen Faust zu Grund zu legen.

*) Fritz Mauthner, in einem Aufsatz „Zur Eröffnung der Theatersaison“ in: „Deutschland, Wochenschrift f. Kunst, Littr., Wissensch. u. soc. Leben, Berlin 21. Sept. 1889“, woselbst „die Gesammtaufführung von Goethes Faust“ gleichzeitig als „die grösste Aufgabe“ bezeichnet wird, „welche die deutsche Bühne überhaupt zu lösen“ habe! Ehedem liess man bekanntlich gerade auf der Bühne den Prolog weg.

ins Netz gegangener Mensch. Alle seine edlen Seelenkräfte sind hinter der auf das magische Ansichreissen des Naturgrundes gerichteten Begierde in Ohnmacht gesunken, sein vermessener Hoffartsgeist, sein *ingenium atrox* hat den Dienst bei Gott vorlängst eingestellt und „sucht es im Düstern", verflucht „mit Frevelwort sich und die Welt" und bildet sich zum höchsten und letzten ein:

> Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
> Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
> Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
> Da wär's der Mühe werth, ein Mensch zu sein.

Ein solcher Mensch kann unmöglich Gegenstand der Wette des Teufels mit Gott sein. Er „durchstürmt" sein irdisches „Leben" und verachtet alles jenseitige:

> Thor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
> Sich über Wolken Seinesgleichen dichtet!

Dieser vom Dichter *quand même* bis zum Ende des zweiten Theils festgehaltene Faustcharakter passt weder in ein von Gottes Vorsehung geleitetes Erdenleben noch zur Aufnahme in den christlichen Himmel. Die Schlussscene des zweiten Theils der Tragödie ist deshalb, unbeschadet ihres poetischen Reizes, gleich dem Prolog im Himmel, durch den Gang der Handlung in keiner Weise motivirt, dem Gedichte nur äusserlich angehängt. Auch thut die unvermeidliche Reflexion auf die Tragödie, mit der sie in Verbindung gebracht sind, dem ästhetischen Genusse dieser Scenen so wesentlich Abbruch, dass er auf die „Anmuth der Theile", auf die schönen Einzelheiten beschränkt bleibt. Der Versuch des für diese so feinfühligen Aesthetikers, den Prolog im Himmel als die Quintessenz der Goethischen Faustdichtung darzustellen, „als einen herrlichen, ächt poetisch philo-

sophischen Fund und Wurf, als einen Beweis, wie die Quecksilberkugeln sich immer wieder vereinigten, auch nachdem Schillers Aufforderung, die Phantasie in den Dienst des Denkens zu stellen, mit scheidender Hand sie auseinandergetrieben hatte, als eine wahre Oase in den siebzehn Jahren des Stockens von 1790 bis 1807" — ist gänzlich misslungen. Mit Recht wurde längst bemerkt, dass dieser Prolog keinen Gedanken enthält, aus dem uns über das folgende Schauspiel ein Licht aufgehen könnte.*)

Die Stimmung, die nach Vischer der Hymnus der Erzengel hervorrufen soll, „welche vorausahnt, dass die mild stetigen Wirkungen des Lichts ihr Gegenbild auch in der sittlichen Welt finden, dass den in Lebensstürmen und Finsternissen schuldvoll gewordenen Menschen ein Goldhimmel des Friedens und der Versöhnung sich öffnen werde", ist, auf Faust bezogen, eine unwahre; denn dieser Goldhimmel kann sich dem schuldvoll Gewordenen nicht öffnen, sofern er nicht ein Anderer geworden ist. Vischer verkennt gänzlich das Wesen des ethischen Prozesses, den er mit dem Naturprozesse identificirt. Der dem Prolog abgewonnene Grundgedanke, dass Faust durch Mephistopheles „zur Einheit des Idealismus und Realismus erzogen" werde, widerspricht dem Gange der Handlung. Auch passt „die böse Endabsicht", die Vischer diesem „humoristischen Teufel" beimessen

*) Wie überhaupt die älteren Litterarhistoriker darüber dachten, zeigt z. B. Braniss, der in seiner Recension des Tieck'schen Romans „Vittoria Accorambona" zur Illustrirung seines Urtheils über Goethes „dritte Dichtperiode", in der dieser die Poesie nur noch als ein gewaltiger Virtuos in Händen habe, u. a. sagt: „Da wird dem alten Faust ein Prolog im Himmel angedichtet und damit die Strafe auferlegt, als sein eigenes Gespenst in einem zweiten Theil zu spucken" u. s. w.

muss, nicht zu der Vorstellung eines nur schalkhaften Verneiners. Die tiefe Bedeutung der Negativität im Naturgrunde tritt allerdings in der Faustidee, die sich gerade um den Begriff einer Entzündung des Naturgeburtsrades bewegt, ungesucht zu Tage; die triviale Wahrheit „Es irrt der Mensch, so lang er strebt“ gibt dagegen diesem Princip der Verneinung nur einen matten, der Fausthandlung unangemessenen Ausdruck. Und nicht, dass er „reizt und wirkt“ und „als Teufel schafft“ ist die wirkliche Rolle dieses Verneiners; sondern dass er verführt und verdirbt. Der Faust, den uns die Tragödie in Uebereinstimmmung mit der Sage vorführt, ist auch kein Mensch, der „allzuleicht erschlafft“ und „sich bald die unbedingte Ruh liebt“; im Gegentheil:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich gethan!

Dieser Faust bedarf des Reizes zur Bethätigung nicht. Vischer hat diess auch eingesehen und in dieser Verlegenheit eine merkwürdige Hilfslinie gezogen: Mephistopheles operire im Drama noch in ganz anderer Weisse: „er dämpft, er kühlt“, und zwar in mehr als Einer Form, er bereitet der Leidenschaft Hindernisse: „„Bedenkt was gehen und stehen mag““ — u. s. w. Kann sich die Auslegung weiter verirren? Dieser wohlthätig reizende und wirkende, dämpfende und kühlende Teufel wäre billigermaassen nicht ausserordentlicherweise, nicht nur wettweise von dem „Herrn“ zuzulassen, sondern von vornherein als unentbehrlicher Schöpfungsgehilfe in Amt und Würden einzusetzen gewesen. Mit einem solchen Gehilfen, nicht aber „mit dem Teufel selbst“ konnte der „Herr“ dann auch „so menschlich sprechen“, wie sich Mephistopheles zum Schlusse des Prologs dessen be-

rühmt — wahrhaftig eine ärgere „Fratze“ als jene Teufelsfratzen, die den alt und kalt gewordenen Dichter an seinem Jugendwerke zeitweilig so empfindlich störten!

In allen drei Introductionen also spiegelt sich die Entfremdung des Dichters von seiner ursprünglichen Conception nur in verschiedener Beleuchtung. Schlagender noch verräth sich die völlige Abwendung von dem alten Faust und folgeweise die Discrepanz dieses Jugendwerks von der darauf verwandten Nacharbeit in jenem Epilog, wo der Dichter zum „Abschied“ offen bekennt:

Am Ende bin ich nun des Trauerspieles,
Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt,
Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles,
Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?
Und so geschlossen sei der Barbareien
Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien.
Und hinterwärts mit allen guten Schatten
Sei auch hinfort der böse Geist gebannt,
Mit dem so gern sich Jugendträume gatten,
Den ich so früh als Freund und Feind gekannt.

Dieser böse Geist sollte also auf Nimmerwiedersehen verabschiedet werden; aber das geniale Werk seiner Jugend, das diesen Geist zugleich „als Freund gekannt“, war damit nicht aus der Welt geschafft; es blieb erkennbar trotz allen Zuthaten und Aenderungen, Prologen und Epilogen! Im Hinblick auf die „Abkündigung“:

Den besten Köpfen sei das Stück empfohlen,
Der Deutsche sitzt verständig zu Gericht,
Und möchten's gerne wiederholen,
Allein der Beifall giebt allein Gewicht.
Vielleicht, dass sich was Bessres freilich fände,
Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht:
Es hat wohl seinen Anfang, hat sein Ende,
Allein ein Ganzes ist es nicht.
Ihr Herren, seid so gut und klatscht nun in die Hände —

dürfen wir also nach unserer gesammten Darlegung

sagen: der Deutsche hat in diesem Falle nicht verständig zu Gericht gesessen; vielmehr durch unkritischen Beifall den Dichter der „Tragödie“ dazu verleitet, mit einem zweiten Theile „ein Ganzes“ aus dem Stücke machen zu wollen, während umgekehrt, nach Ausscheidung der die Einheit seiner ursprünglichen Conception störenden Elemente und Beigaben, das „Fragment“ als Ganzes zu erfassen war.

Nach jener „Ankündigung“ zu dem „Zwischenspiel Helena“*) hätte der verständige Leser sich der „Tragödie“ von 1808 eigentlich nur im Ausblick auf einen zweiten Theil erfreuen können; während doch ein solcher in keiner Weise angezeigt, vielmehr durch das Programm des Theaterdirektors: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“, das Goethe selbst, nach jenem Gespräche mit Eckermann, trotz dem Prolog im Himmel, noch in späteren Jahren ernsthaft als Gang der Handlung bezeichnet, geradezu ausgeschlossen war. Uns aber ist es verständlich geworden, weshalb das „Fragment“ von 1790 zwischen den Eingangsscenen und dem Liebeshandel eine so weit klaffende Lücke gelassen. Die Scenen dieses Fragments hatten den Kern der Conception in starken und schwächeren Wellen umspült, aber sie hatten ihn nicht aufgelöst. Vor dieser so überaus schwierigen Auflösung hatte der Dichter Halt gemacht. Das „Geheimniss“ der Conception seines Faust, zu dessen endlicher Offenbarung der Greis in jener „Ankündigung“ die Zeit gekommen erklärte, indem er den bunten Farbenteppich des zweiten Theils aufzurollen unternahm, dieses Geheimniss**) war in Wahrheit schon

---

*) Vergl. S. 168 fg. oben.

**) Das er also keineswegs etwa bereits mit dem „Prolog im Himmel“ enthüllt haben wollte.

in seiner Jugenddichtung sichtbar, wenn auch verschleiert, so dass der Dichter selbst es nachmals nicht mehr darin erkannte und deshalb, zur Zeit der Hinausgabe der „Tragödie“, ausgesprochenermaassen es aufgegeben hatte, ein „Ganzes“ aus dem Gedichte zu machen. Aber es leuchtete doch schon zu deutlich hindurch, um die ursprüngliche Conception zu verwischen: trotz der die Aufmerksamkeit von der Haupthandlung künstlich ablenkenden und diese abschwächenden Introduction und Nacharbeit zur „Tragödie“ hatten die alten Eingangsscenen Faust als das der Magie ergebene *ingenium atrox,* hatten die Liebesscenen die verhängnissvolle dämonische Einwirkung dieser Magie auf den Helden, hatten die Nebenscenen (Schülerscene und Auerbachs Keller) die indirekte Spiegelung der, der Sage entsprechenden, Grundidee bereits deutlich ans Licht gestellt, und nur der consequente Fortgang der Handlung: Verschreibung und magische Verjüngung Fausts sowie dessen endlicher Niedergang hatten dem Fragmente zum Abschluss der Tragödie gefehlt.

Hierbei bleibt es immer merkwürdig, dass der Dichter so bedeutende und, wie wir gesehen haben, mit seiner ursprünglichen Conception so intim verbundene ja dieser nothwendige Scenen wie die Hexenküche, die Walpurgisnacht und die Paralipomena „Gipfel des Brockens“ nachmals ausführen konnte, ohne doch mit seiner alten Faustidee wieder sichere Fühlung zu gewinnen. Denn mögen diese Scenen im Entwurfe auch viel früher entstanden sein — wie denn die Paralipomena „Gipfel des Brockens“ auf die Zeit der Jugenddramen zurückweisen — immerhin fehlt ihnen in ihrer jetzigen Gestalt die zielbewusste Eingliederung in die Haupt-

